# LA

# PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Avv. NICOLA STOLFI
Libero docente di Diritto civile nella R. Università di Torino.

# LA PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Seconda Edizione interamente rifatta

VOLUME SECONDO

TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
(già Ditta Pomba)
MILANO - NAPOLI - PALERMO - ROMA
1917

ALLA MIA CARISSIMA MAMMA

ROSA STOLFI GIANTURCO

CON AMORE E GRATITUDINE

CHE SI RINNOVANO OGNI GIORNO

DI NOVELLE FRONDE

## Opere giuridiche dello stesso Autore

**I segni di distinzione personali:** Cognome, prenome, soprannome, pseudonimo, titoli nobiliari e altri distintivi araldici, Napoli 1905.

**Questioni di diritto,** Salerno 1908.

**In tema di spoglio di nome patronimico** (*La Corte di Appello,* 1910, 166).

**Esame critico del disegno di legge sui diritti d'autore, elaborato dalla Commissione extraparlamentare italiana del 1901** (negli *Studi* in onore del prof. BIAGIO BRUGI, Palermo 1910, 739).

**Se e quali diritti spettano al conduttore, per i miglioramenti eseguiti nel fondo locato** (*Giurisprudenza italiana,* 1911, IV, 17).

**La proprietà intellettuale e la società** (*Il diritto commerciale,* 1911, I, 145).

**In tema di traduzioni artistiche** (*Idem,* 1911, II, 285).

**Crestomazia di casi giuridici in uso accademico,** Salerno 1911.

**A proposito del trattato sul diritto al nome in materia civile** del prof. PERREAU (*La Corte di Appello,* 1911, 187).

**La riforma della Corte di Cassazione** (*Giurisprudenza italiana,* 1912, IV, 200).

**Di alcuni rilievi intorno alla nuova legge elettorale politica** (*Rivista di diritto pubblico,* 1913, I, 78).

**Condizione attuale del procedimento civile in Italia, e criteri fondamentali ai quali dovrebbe ispirarsi una riforma valevole per adattarlo alle esigenze della vita e del pensiero moderno** (Relazione presentata al II Congresso dei Magistrati italiani, Napoli 1913).

**Se debba mantenersi l'interpretazione autentica** (*Atti del II Congresso dei Magistrati italiani,* Roma 1915, seduta IV).

**Di alcune riforme da apportarsi alla legge sull'ordinamento giudiziario** (*Idem,* seduta V).

**Le riforme al processo civile e la responsabilità civile dei Magistrati per colpa grave** (*Idem,* sedute VI e VII).

**Se sia lecito indicare nella propria ditta, a scopo di raffronto, il nome altrui, quando s'indichino rapporti veri** (*Foro italiano,* 1913, I, 406).

**In memoria del Prof. Nicola Coviello,** Potenza 1913.

**In tema di rinunzia a ricorso per cassazione** (*Giurisprudenza italiana,* 1913, I, 1, 601).

**Le menzioni: " fuori commercio; stampato come manoscritto ,, e la contraffazione** (*La Corte di Appello,* 1914, 281).

**Marchi di fabbrica, convenzioni internazionali, legge nazionale; protezione internazionale dei medicamenti** (*Giurisprudenza italiana*, 1914, I, 1, 857).

**La riforma giudiziaria e la Corte di Cassazione** (*Rivista di diritto pubblico*, 1914, I, 485).

**L'ordinamento del notariato in Italia.** Addizione al vol. III della traduzione italiana delle *Obbligazioni*, di BAUDRY-LACANTINERIE, Milano, 1914.

**Le règlement du 28 octobre 1913 sur les brevets d'invention** (*La propriété industrielle*, 1914, 44).

**Le règlement du 4 janvier 1914 sur les dessins et modèles de fabrique** (*Idem*, 1914, 154).

**Du rôle de la Commission des réclamations dans l'application de la loi sur les brevets** (*Idem*, 1915, 33).

**Alcune note sulla riforma giudiziaria** (negli *Scritti giuridici*, dedicati ed offerti a GIAMPIETRO CHIRONI, Torino 1915, vol. II, 229).

**L'opera scientifica di Giampietro Chironi** (*Dizionario di legislazione sociale*, 1915, 24; *La Corte di Appello*, 1915, XI).

**Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique,** Paris 1915.

**La dottrina dell'autonomia della volontà e le sue esagerazioni nel diritto moderno.** Addizione al vol. II della traduzione italiana delle *Obbligazioni*, di BAUDRY-LACANTINERIE, Milano 1915.

**Le derivazioni eventuali e future di acque pubbliche** (*Giurispr. ital.*, 1915, IV, 119).

**La guerre et les brevets** (*La propriété industrielle*, 1915, 61).

**A proposito di una recensione** (*La Corte di Appello*, 1915, 289).

**In tema di legittimazione attiva della " condictio indebiti ".** Se il vero creditore, oltre che il *solvens*, possa sperimentare la *condictio indebiti*, e se il relativo giudizio debba essere integrato col contradditorio del debitore (*Foro italiano*, 1915, I, 1294).

**Ancora sulle derivazioni eventuali e future di acque pubbliche** (*Giurisprudenza italiana*, 1916, I, 1, 939).

**Le paghe degli operai delle società cooperative di produzione e l'imposta di ricchezza mobile** (*Rivista di diritto pubblico*, 1916, II).

---

PACCHIONI e STOLFI. **Il diritto al nome civile e commerciale** (*Dizionario pratico di diritto privato* dello SCIALOJA).

# PREFAZIONE

Quest'opera ha avuto l'onore di essere inserita nella *Bibliothèque internationale de droit privé et de droit criminel,* diretta dall'insigne Prof. Lerebours-Pigeonnière — edita dalla Casa editrice Giard e Brière di Parigi, — nonchè di essere presentata al pubblico francese dal chiarissimo Professore E.-H. Perreau, dell'Università di Tolosa.

Per gentile concessione dei suddetti signori Professori ed Editori, riproduciamo, nel suo testo integrale, la bella Prefazione apposta alla traduzione francese.

Unione Tip.-Editrice Torinese.

*À l'heure même où les troupes italiennes renouent avec les nôtres les liens d'une fraternité d'armes jadis anoblie par de glorieux souvenirs, c'est avec joie que nous acceptons la charge flatteuse de présenter à nos compatriotes la traduction française, d'après la 2e édition, d'une œuvre dont nous avions antérieurement, dans la* Revue critique de législation et jurisprudence, *signalé le mérite, d'après le texte italien* (1).

*Nous nous en réjouissons d'autant plus que son sujet: le droit d'auteur, appartient à une catégorie d'institutions, la propriété intellectuelle sous toutes ses formes, encore en voie d'élaboration à bien des égards, et prenant chaque jour sous nos yeux de nouveaux développements.*

*La législation, les traités, la jurisprudence et la doctrine construisent l'œuvre de leur mieux. On ne saurait trop faire appel à tous les spécialistes qui vouent leurs recherches à cette matière.*

---

(1) *Revue critique*, 1911, p. 113 et s.; 1912, p. 504 et s.

I. — *Il est d'évidence qu'on doit toujours consulter avec soin les auteurs étrangers sur les sujets, comme celui du présent livre, qui soulèvent à tout pas des questions de droit international. Est-il vraiment moins certain qu'on les consulte avec fruit, même pour solutionner les questions de droit interne, dans les matières comme celle-ci, dont les principes fondamentaux sont discutés souvent?*

*Si le doute est né sur ce point, c'est que, depuis au moins vingt années, l'on a confondu chez nous législation comparée avec droit allemand. Les disciples exagèrent toujours les idées du chef de l'École. Des transpositions inconsidérées, dont son grand sens pratique préservait un maître d'une haute valeur, furent tentées par des élèves moins prudents que bien intentionnés. Que ne s'inspiraient-ils de la sage défiance du savant Esmein, envers l'interprétation du droit national par la législation comparée sans avoir soigneusement pesé les affinités naturelles des peuples* (1).

*Le danger laisse place au profit, quand on étudie les travaux de juristes de notre race. Et il en est spécialement ainsi quand il s'agit de nos frères italiens, dont la finesse d'analyse et la souplesse de discussion sont proverbiales.*

II. — *Nous n'en voulons pour preuve que la nature attribuée au droit d'auteur par M. Stolfi, en y voyant une institution mixte, par certains points tenant des droits de la personnalité, mais par d'autres se rattachant au patrimoine.*

*Voilà tempérée la raideur allemande classant le tout en bloc parmi les droits de la personnalité, comme voilà rajeunie l'ancienne théorie française, qui, jusqu'à ces dernières quinze années, considérait le droit d'auteur comme d'ordre exclusivement patrimonial et risquait de l'assimiler à la propriété ordinaire.*

*Le droit d'auteur est un droit de la personnalité quant aux moyens d'assurer la maîtrise intellectuelle de l'auteur sur son œuvre: pouvoirs de publication, de correction, de suppression, de combattre les altérations. C'est un droit patrimonial quant au monopole que la loi lui reconnaît sur les produits et revenus pécuniaires de l'œuvre.*

---

(1) ESMEIN, *La Jurisprudence et la Doctrine* (*Rev. trim. droit civ.*, 1902, p. 17 et 18).

*Pour combien d'autres droits l'analyse décèle pareille dualité: droit d'abord sur les brevets et les marques, puis droit au nom commercial, enfin droits sur les lettres missives, les offices ministériels; et l'énumération reste fort incomplète.*

*Certes ce n'est pas une théorie simpliste; mais la vie sociale est-elle toujours très-simple? Quoi qu'il en soit, féconde sera la conception de M. Stolfi pour la solution des grands problèmes qui s'agitent autour du droit d'auteur, soit en législation, soit en jurisprudence. Citons-en quelques exemples.*

*En législation d'abord. On sait la discussion classique, divisant les juristes, et les écrivains eux-mêmes, sur le caractère de droits civils ou de droits naturels des pouvoirs juridiques exclusifs de l'auteur. Quand on leur donne pour point de départ la protection de la personnalité même, en considérant comme simples compléments de celle-ci — pour ainsi dire ses prolongements, — les prérogatives pécuniaires accordées à l'auteur, on verra sûrement dans la propriété artistique et littéraire une institution de droit naturel, que la loi se borne à reconnaître, en le proclamant, et que le droit international doit protéger, même en l'absence de traités. Combien ne serait-on pas au contraire tenté d'y voir un monopole arbitrairement créé par le législateur, lorsque, envisageant comme sa principale prérogative la faculté de percevoir ses produits pécuniaires, on considère le droit d'auteur comme d'ordre surtout patrimonial.*

*On sait également la multiplicité des solutions consacrées par les lois sur la durée du droit d'auteur, qu'on jette un coup d'œil sur les lois successives d'un même pays, ou sur les lois simultanément en vigueur dans divers États de civilisation analogue. A mesure qu'on se détache du point de vue purement pécuniaire, pour faire entrer en ligne de compte des conceptions plus hautes, on voit le droit tendre de plus en plus à se prolonger jusqu'au moment où disparaîtront à leur tour les membres de la famille, confidents directs de la pensée de l'auteur, ou témoins d'une partie suffisante de sa vie pour deviner, dans ses grandes lignes, ses véritables intentions.*

*Si, quittant le domaine de la théorie, nous nous cantonnons dans celui de la pratique, non moins utile sera la conception précédente, notamment dans la controverse toujours ouverte sur les effets de la collaboration, ou dans la question si agitée lors*

*du procès Lecocq, des droits respectifs de l'auteur et de son conjoint commun en biens, à la dissolution de la communauté.*

III. — *Pour élucider les problèmes obscurs que soulève à chaque pas le droit d'auteur, nul n'était au reste mieux qualifié que M. Stolfi, complètement rompu aux difficultés du sujet par ses multiples études antérieures sur les principales questions analogues: droit au nom civil ou commercial, brevets d'invention, marques de fabrique, dessins et modèles industriels.*

*Son érudition étendue, fondée sur une lecture qu'aisément l'on devine considérable, lui assure une grande abondance de matériaux, qu'il va chercher dans la doctrine et la jurisprudence italiennes, françaises, allemandes, etc.*

*Pourtant il ne se laisse point submerger par l'affluence des théories d'autrui, et sait remarquablement, dans ce nouveau dédale, conserver une originalité propre. De la sorte, conservant l'impression qu'il domine entièrement son sujet, le lecteur le suit facilement malgré le caractère singulièrement ardu de plus d'un chapitre.*

*Les besoins de la vie réelle n'échappent jamais à l'auteur, que l'on voit laisser à la fois se mirer dans son œuvre ses vues larges de professeur et son sens pratique de magistrat.*

*La superbe préface que lui consacre l'éminent professeur Coviello, de l'Université de Palerme, est un hommage des plus élogieux pour son talent. La place que lui donne, dans sa belle « Bibliothèque internationale de droit privé », notre distingué collègue de Rennes, M. Lerebours-Pigeonnière, en est évidemment un autre non moins précieux.*

*Le mérite de ce livre n'est-il pas d'ailleurs suffisamment attesté par cette simple observation que sa première édition paraissait il y a quelques années à peine — de* 1909 *à* 1911?

*Pour assurer en France le succès de la deuxième, l'auteur n'en pouvait confier la traduction à meilleure plume que celle de M. Emile Potu, dont les intéressantes publications antérieures sur les droits de la personnalité ou les matières voisines, bien connues des lecteurs de la* Revue trimestrielle du droit civil, *récemment lui obtenaient la plus haute récompense de l'Académie de Législation de Toulouse.*

Toulouse, 15 août 1915.

E.-H. PERREAU.

CAPITOLO VII.

# Esercizio della proprietà intellettuale da parte dell'autore e dei suoi eredi.

TITOLO I.

## Esercizio della proprietà intellettuale da parte dell'autore.

SEZIONE I.

### *Nozioni preliminari.*

**706**. *Chi può esercitare la proprietà intellettuale.*

Abbiamo visto che la proprietà intellettuale comprende due distinti gruppi di diritti: *personali* e di *sfruttamento economico dell'opera.* Occorre tener distinte queste categorie, per decidere chi possa esercitare i singoli diritti in esse compresi, se l'autore cioè o il cessionario; e quale sia l'estensione dei diritti, allorchè trapassano nel cessionario o anche negli eredi dell'autore.

**707**. Per ora si può cominciare a fissare un principio, sul quale non può cadere controversia: che cioè nell'autore risiede la somma di tutti i diritti, che costituiscono la proprietà intellettuale. Essi nascono sul suo capo, per effetto della creazione dell'opera, e sono il riconoscimento ed il premio del lavoro intellettuale che l'opera è costata. Occorre perciò occuparsi in primo luogo dell'esercizio della proprietà intellettuale da parte dell'autore, perchè questo darà la nozione precisa del contenuto complessivo e completo del diritto che gli spetta, ed è quindi il presupposto necessario per ogni altra indagine.

**708.** Poichè la creazione dell'opera è un puro fatto, non sono richiesti per essa requisiti di capacità giuridica. Anche un ragazzo, anche un interdetto legale può creare un'opera letteraria, scientifica o artistica, poichè l'incapacità giuridica non coincide sempre con l'inettitudine della mente alla creazione di opere dell'ingegno.

**709.** Ma quando, compiuta l'opera, si vuole passare alla sua pubblicazione e alla sua riproduzione, sorgono le difficoltà. Si tratta infatti di esaminare, se, anche in questa materia, vigono le regole relative alla incapacità giuridica, e fino a qual punto.

**710.** Un primo rilievo occorre fare in proposito. Il problema, se debbano o non valere le regole del diritto comune, si presenta tanto rispetto all'autore, quanto relativamente a tutti i titolari della proprietà intellettuale: ad es. i figli. Non vi è infatti alcuna ragione logica e giuridica, che valga ad istituire distinzioni tra i diversi titolari, ai quali si è accennato.

**711.** Ma, come si diceva, può dubitarsi se le regole del diritto comune debbano ricevere qui completa e rigorosa applicazione. Talvolta infatti non si tratta che dell'esercizio del diritto personale d'inedito, il quale è garantito ad ogni autore, perchè deriva dal rispetto dovuto alla sua persona. Si pensi invero alla semplice esposizione di un'opera d'arte, alla pubblica lettura di poesie, e simili. Potrà il minore addivenirvi, senza il consenso del padre o del tutore? e, *ex adverso*, potrà il padre o il tutore costringerlo a pubblicare l'opera sua, anche se egli non voglia; o pubblicarla essi anche senza dirgliene nulla?

A mio avviso, la risoluzione di tale questione discende da alcuni principî generali, sui quali giova richiamare l'attenzione dello studioso. Da una parte infatti, creata l'opera, l'autore ne diventa il legittimo proprietario, per un titolo affine alla specificazione. Egli quindi, prima di pubblicare l'opera, è proprietario del *corpus mechanicum*, ed è tutelato dal diritto comune. Dall'altra, l'esercizio dei diritti personali non può essere imposto al loro titolare, quando egli non lo stimi conveniente. Quindi potrà bene il padre o il tutore vietare che il minore pubblichi l'opera sua; ma non potrà costringerlo a pubblicarla, perchè non è ammissibile, in questa materia, siffatta coercizione.

**712**. Ma, oltre la controversia cui si è accennato, non è scevra di difficoltà l'applicazione dei principî generali. Invero, oltre i diritti patrimoniali, la proprietà letteraria ne comprende anche di personali; e talvolta è altresì difficile cogliere la distinzione tra atti di amministrazione e di disposizione. È noto infatti che anche il criterio generale discriminatore tra queste varie specie di atti non è molto preciso (1), perchè il Codice civile si è limitato a concedere a varî incapaci di fare soltanto gli atti di amministrazione, senza dire quali siano gli atti suddetti.

Per quanto sia assai ardua la controversia, e non possa qui essere trattata *funditus*, parmi che bisogni, come consiglia il Coviello, guardare alla funzione economica dell'atto, piuttosto che alla sua natura. Si riterranno quindi atti di disposizione quelli che riguardano il valore capitale del patrimonio, e quindi possono importarne perdita o diminuzione; atti di amministrazione quelli che tendono alla conservazione del patrimonio, e non toccano che le rendite, ancorchè consistano in una alienazione. Tra i primi perciò possono comprendersi non solo gli atti di alienazione della proprietà in argomento, ma anche quelli che, pur non importando trasferimento di proprietà o costituzione di diritti reali, diminuiscono di molto il valore permutabile della cosa (2), ovvero impegnano la responsabilità del patrimonio per l'avvenire, quali la costituzione di servitù, di pegno, d'ipoteca, ecc. Debbono invece ritenersi atti di amministrazione quelli che sono richiesti per il normale sfruttamento dei beni, e che perciò sono frequentemente rinnovati, ed impegnano l'avvenire, solo per breve termine.

Applicando tali principî alla materia in esame, si può ritenere che una semplice concessione di poche recite, senza nemmeno la esclusività; la vendita degli esemplari di una edizione, ecc., non possono ritenersi atti di disposizione.

---

(1) Cfr., al riguardo: BONFANTE, *Il concetto di atto di amministrazione e il contratto di assicurazione da parte dell'inabilitato* (*Riv. di dir. comm.*, 1905, II, 489); N. COVIELLO, *Manuale di dir. civ.*, pag. 306; F. FERRARA, *Quali siano gli atti di amministrazione* (*Il Filangieri*, 1903, 337, 417, 513); GIOVENE, *Atto d'amministrazione e riscossione di capitale* (*Riv. di dir. comm.*, 1912, II, 114).

(2) Es. locazione ultranovennale, conferimento del godimento degli immobili in società per oltre il novennio, ecc.

Debbono invece ritenersi tali quelli che trasmettono o che notevolmente diminuiscono il diritto esclusivo dell'autore (1). La materia non è per altro scevra di difficoltà; perciò è bene trattare con diligenza i varî casi, che in pratica possono presentare dei dubbî.

**713.** *Minori.*

La storia delle scienze, delle lettere e delle arti ci ha tramandati dei luminosi esempi di precocità (2). Ma è grave questione, se possa consentirsi ad un minore di pubblicare la sua opera letteraria; fare rappresentare od eseguire le opere adatte a pubblico spettacolo, che egli abbia create; esporre in una pubblica mostra il quadro, la statua, ecc., senza il consenso del padre o del tutore.

L'opinione prevalente ritiene che il minore, sia sotto la patria potestà, sia sotto tutela, essendo incapace di contrattare, non può consentire validamente a qualunque contratto, riferentesi ad opere proprie, o ad opere i cui diritti gli siano stati trasmessi. E non solo gli sarà vietato consentire ai contratti di vendita, di cessione, o di concessione, ma tanto meno potrà consentire al contratto di pubblicazione, perchè il genitore e il tutore non debbono soltanto aver cura della retta gestione del patrimonio del minore soggetto alla loro potestà, ma devono anche curarne gli interessi personali (3).

---

(1) Alcuni sostengono che non sempre il criterio suddetto può dirsi sicuro, ma che debba essere contemperato, secondo che si tratti di opere inedite, ovvero di opere già pubblicate o rappresentate. Per le prime non potrebbe mai aversi un puro atto di amministrazione, poichè la pubblicazione, la rappresentazione o l'esecuzione dell'opera non solo impegnano la riuscita commerciale, ma hanno rilevante importanza per il buon nome dell'autore. Perciò si dovrebbe applicare la distinzione tra atti di disposizione e atti di amministrazione soltanto alle seconde.

La distinzione suddetta, che a prima vista sembra giusta, non ha importanza. Invero anche le opere inedite possono essere oggetto di semplice atto di amministrazione. Tale è, ad es., la licenza per le opere adatte a pubblico spettacolo, siano o non edite. D'altra parte una nuova edizione di opera già pubblicata può non differire gran cosa dalla pubblicazione di un'opera inedita, anche dal lato personale, se nel frattempo la concezione letteraria dell'autore si sia modificata.

(2) Basta citare Leonardo da Vinci, Raffaello, Tasso, Mozart.

(3) Non mi pare quindi accettabile la teoria del Satta, *Contratto di edizione* (nel *Digesto italiano*, vol. IX), n. 18, pag. 121, che ritiene

Inoltre le idee politiche, economiche, religiose e morali di oggi non sono più quelle di domani.

Spetta quindi al padre e al tutore prevenire un'inconsulta pubblicazione, della quale lo stesso autore potrebbe pentirsi in età più matura. Perciò non è ammessibile l'intervento del Tribunale (art. 233 Cod. civ.), giustificabile quando sono in giuoco soltanto ragioni economiche e non anche interessi morali.

Nel caso che il padre o il tutore vogliano consentire ad un contratto di cessione, di edizione o di licenza, ecc., per il minore o il pupillo, si è disputato se basti il loro consenso, o se sia necessaria l'autorizzazione del Tribunale.

La risoluzione della questione dipende dalla natura del contratto, che si vuole stipulare. Se infatti si tratta di un semplice atto di amministrazione, basterà richiedere il consenso del genitore o del tutore (1). Se invece si tratta di un atto di disposizione, occorrerà l'intervento del Tribunale, oltre quello del Consiglio di famiglia per i pupilli (art. 296 e 301 Cod. civ.) (2).

### 714. *Interdetti giudiziali e legali.*

Gli stessi principî che valgono pei minori, valgono anche per gli interdetti, salvo le norme speciali di cui agli art. 147, 290, 331, 333, 334 Cod. civ., delle quali non è però il caso di occuparsi.

---

che il consenso del genitore e del tutore debba limitarsi esclusivamente all'esame, se nello scritto nulla si contenga che possa recar danno ai terzi, o implicare in qualunque modo la responsabilità del minore, la quale, per l'art. 1153 Cod. civile, va a ricadere sulle persone che lo governano. Tale teorica infatti non tiene conto degli estesissimi poteri dei genitori e dei tutori, cui spetta non solo di salvaguardare i proprî interessi, ma anche di curare gl'interessi personali dei minori.

(1) Tale è la dottrina prevalente in Francia. Cfr. Bry, *La propriété industrielle, littéraire et artistique*, n. 792, pag. 664, Paris 1914; Lardeur, *Du contrat d'édition*, pag. 97, Paris 1893; Rudelle, *Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs*, pag. 41 e 45, Paris 1898; ecc.

(2) Vi è poi un'altra teoria, che conta fautori in Francia. Per essa bisogna, caso per caso, decidere se i contratti di edizione possano rientrare nell'una o nell'altra categoria di atti, secondo il numero delle copie o la durata del tempo per lo sfruttamento consentito al cessionario. Ma a ragione si è rigettata tale teorica. Cfr. De Gregorio, *Il contratto di edizione*, pag. 163 e seg., Roma 1913.

Tuttavia quasi tutti i giuristi francesi (1) ritengono che il tutore dell'interdetto e il Consiglio di famiglia possano soltanto fare ristampare le opere che l'interdetto abbia già pubblicate quando era sano di mente, senza però apportarvi alcuna modificazione nè di forma, nè di sostanza; ma non possano pubblicare le opere che l'interdetto compia durante l'interdizione, per le quali il diritto d'inedito spetta soltanto all'autore, che però, nella specie, non può esercitarlo. Sicchè, se per avventura un interdetto esegua un'opera dell'ingegno durante lo stato di sua infermità, questo potrà essere motivo per ritenere che egli sia guarito e che possa perciò revocarsi la interdizione. Ma, fino a che ciò non si verifichi, nè lui, nè il tutore, nè il Consiglio di famiglia potranno pubblicarne le opere, le quali però potranno essere pubblicate dai suoi eredi.

Lo stesso si ritiene debba dirsi dell'interdetto legale, a cui, a norma dell'art. 33 del Codice penale del 1890, si applicano, per l'amministrazione dei beni, le disposizioni della legge civile sugli interdetti. Anche l'interdetto legale deve ritenersi privato dell'amministrazione e della libera disponibilità dei proprî beni, perchè è diventato un numero del reclusorio, e non gli si deve dare nè la possibilità di migliorare la sua posizione, nè quella di attirare su di sè l'attenzione del pubblico. E spetta soltanto al tutore di trarre i profitti pecuniarî dalle opere che per avventura l'interdetto abbia già pubblicate, come in genere da tutti gli altri beni, perchè oramai ripugna al concetto giuridico moderno il diritto di confisca, vero *mos piraticus*, esercitato dagli Stati antichi e medioevali contro i delinquenti. Si ritiene infine generalmente, che sia di ordine pubblico la nullità che inficia i contratti, che per avventura fossero stipulati dall'interdetto legale, e che l'interdetto legale non possa nemmeno essere considerato autore (2).

Ma, quantunque tale teorica abbia riscosso l'unanime consenso anche dei moderni trattatisti francesi (3), a me

---

(1) Cfr. BLANC, op. cit., pag. 87; BRY, op. cit., pag. 635; NION, *Droit civil des auteurs, artistes et inventeurs*, pag. 121, Paris 1846; POUILLET, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, n. 264, pag. 282, 2ª ediz., Paris 1894; ecc.

(2) Cfr. App. Parigi, 7 agosto 1838 (*Sirey*, 1838, II, 268).

(3) Cfr. *Pandectes françaises*, n. 360, pag. 47.

pare che pecchi di esagerazione, e che trovi la sua origine in quella tremenda finzione della morte civile, che venne sanzionata negli art. 22 a 33 del Codice francese. Si capisce bene, infatti, che al condannato sia interdetto di ritrarre dall'opera sua qualunque utilità economica; ma è inumano farne un numero del reclusorio e sopprimerne interamente la personalità. È poi illogico abolire la pena di morte e sopprimere una cosa più sacra della vita: il diritto di essere persona (1).

Adunque, se devono essere sottratte al condannato tutte le utilità economiche derivanti dalle sue opere, sarebbe vana illusione di despoti volergli sottrarre i suoi diritti personalissimi, almeno nelle forme più accentuate.

Un esempio famoso, che una società di pigmei non può sopprimere un gigante, l'abbiamo nel perseguitato Dostojewski, che passò nelle carceri di Siberia tanta parte della sua vita. E, ammesso che un condannato scriva in carcere la sua opera, non mi pare che possa essergli negato il diritto personalissimo di opporsi alla pubblicazione di essa. Al medesimo modo il condannato potrebbe opporsi alle nuove edizioni delle sue opere, o apportarvi le modificazioni che credesse opportune.

Ma *quid juris* dei contratti di pubblicazione di opere non mai prima pubblicate?

La questione è gravissima. Invero, da una parte si potrebbe argomentare *a contrario*, dalla disposizione che annulla il testamento (art. 33, 2° comma, Cod. pen.), che siano validi i contratti relativi al diritto d'inedito. Dall'altra però non sembra che l'autore possa avere il libero esercizio dell'azione a tutela di tale diritto. Nè si dica che, anche nei casi precedentemente esaminati, la situazione giuridica del condannato sia la medesima. Lì il suo diritto aveva forma negativa; qui invece assumerebbe una forma positiva. Ne segue che nei primi casi basta un semplice atto di divieto, perchè alla pubblicazione non si possa procedere, sotto pena di sentirsi condannare come contraffattore. Quando invece si tratta di consentire ad un contratto di pubblicazione, si compi-

(1) Mi pare che debba bastare avere conservato nel sistema penitenziario quella grande infamia, che è la segregazione cellulare.

rebbe un negozio giuridico, per cui l'interdetto non avrebbe azione a pretenderne l'adempimento.

Trattasi però di questione grave e di risoluzione incerta, tanto più che non si sa nemmeno fin dove estendere i poteri del Consiglio di famiglia dell'interdetto. Perciò sarebbe stata e sarebbe saggia opera legislativa deciderla espressamente. D'altra parte i casi di applicazione della regola potranno ben presentarsi in pratica, perchè essi riguardano non solo gli autori, ma tutti i titolari della proprietà intellettuale, e quindi anche i loro eredi (1).

**715.** *Minori emancipati.*

Data l'indole della curatela dei minori emancipati, non può dubitarsi che questi abbiano integri i diritti personali sulle opere del loro ingegno. Quanto poi all'esercizio dei diritti patrimoniali, bisogna decidere secondo la natura degli atti che essi compiono. Così non sarà loro interdetta la vendita di qualche esemplare delle loro opere, perchè questo non è, a parlare propriamente, atto eccedente la semplice amministrazione. Se invece si tratti dell'alienazione di tutta l'edizione dell'opera o della cessione dei diritti su di essa, oltre l'assistenza del curatore, occorre l'autorizzazione del Consiglio di famiglia o di tutela, che dovrà anche essere omologata dal Tribunale (art. 319, 301 Cod. civ.). Se infine i minori emancipati debbano soltanto riscuotere capitali o stare in giudizio, basta loro la sola assistenza del curatore (art. 318).

**716.** ***Inabilitati legali*** (sordomuti e ciechi dalla nascita) ***e giudiziali*** (infermi di mente, prodighi).

Relativamente ad essi, in Francia, si riconosce concordemente che l'inabilitato possa esercitare liberamente i diritti personali sulla sua opera. Quanto invece ai diritti patrimoniali, alcuni giuristi (2) sostengono che il Consiglio giudi-

(1) Il De Gregorio, op. cit., pag. 176, nota 3, ricorda il caso di Adele Hugo, che ebbe come sua parte di eredità i diritti d'autore sulle opere del padre Victor, e che è stata fino alla morte in istato d'interdizione. Per le controversie cui ha dato luogo un contratto relativo all'edizione popolare delle opere di Victor Hugo, cfr. *I diritti d'autore*, 1908, 11.

(2) Es. Nion, op. cit., pag. 123.

ziario debba intervenire in tutti gli atti relativi alla pubblicazione e alla disposizione delle sue opere. Altri (1) che egli possa compiere da sè tutti gli atti, anche quelli di alienazione del diritto della proprietà letteraria. Altri infine (2) sostengono che sarà necessaria l'assistenza del Consiglio, per cedere la proprietà delle opere, e per ricevere il capitale mobiliare (3), che sia prezzo di tale cessione; ma non sarà necessaria, per autorizzare la messa in vendita di una edizione, e per fissare il canone dovuto per un certo numero di rappresentazioni teatrali, perchè in tali casi la proprietà resta al prodigo.

E anche sotto l'impero della legislazione italiana, quest'ultima parmi l'opinione preferibile. L'inabilitato infatti può fare da solo soltanto gli atti non eccedenti la semplice amministrazione, e per tutti gli atti di disposizione, eccetto le donazioni, ha bisogno della sola assistenza del curatore. Laonde l'alienazione intera della sua proprietà letteraria dovrà certo farsi con l'assistenza di questi; ma alla vendita di una edizione, cioè ad una cessione limitata di godimento, per trarre dall'opera quei profitti che solo in tal modo possono ricavarsi, potrà consentire indipendentemente dal curatore. O che forse compie un atto di disposizione, relativamente alla sua proprietà intellettuale, chi stampa a sue spese l'opera e ne fa commercio? Sarebbe un pessimo amministratore, se non mettesse a frutto l'opera sua. Insomma, in questa materia, basta la pura e semplice applicazione dei principî generali.

**717.** *Falliti.*

La sentenza dichiarativa del fallimento produce effetti rispetto alla persona (4) e ai beni del fallito (5). Egli perciò

---

(1) Es. POUILLET, op. cit., n. 266, pag. 283; RUBEN DE COUDER, *Dictionnaire de droit commercial*, v^e^ *Propriété littéraire*, n. 153.

(2) Es. *Pandectes françaises*, n. 357, pag. 47; THULLIEZ, *Étude sur la propriété littéraire*, pag. 267.

(3) Sarebbe quasi inutile avvertire che il Codice francese parla di capitale mobiliare, pur dichiarando mobile quello in danaro (art. 529), avuto riguardo che ascrive tra gl'immobili parecchie *rendite*.

(4) Art. 697 e 698 Cod. di comm.; art. 269 Cod. civ.; art. 9 e 87 legge 6 dicembre 1865 sull'ordinamento giudiziario; ecc.

(5) Art. 699 e seg. Cod. di commercio.

conserva tutti i diritti personali sulle opere pubblicate prima della dichiarazione di fallimento, e nessuno potrà vietargli di attendere alla elaborazione di nuove opere, perchè tali limiti alla sua attività personale non sono affatto concepibili. Inoltre parmi giusto consentire nella opinione comunemente ricevuta in Francia, che spetti al fallito di pubblicare e di *exploiter* le sue opere personalmente. Che se, per fare ciò, egli abbia bisogno di attingere fondi dalla massa, spetterà ai sindaci prendere, nell'interesse di questa, le misure necessarie per assicurare il ricupero dei valori acquistati dal fallito, e che sono divenuti il pegno dei creditori del fallimento, al medesimo titolo dei beni esistenti al tempo della dichiarazione del fallimento (1).

### 718. *Donna maritata.*

Rispetto ad essa l'antica dottrina francese si mostrava molto rigorosa, perchè, prima della legge 13 luglio 1907, la regola era l'incapacità della donna maritata, e l'eccezione era la capacità (2).

È facile intendere quale dovesse essere la *communis opinio*, data la concezione che si aveva della incapacità della donna.

Generalmente si riteneva che, non solo per gli atti relativi agl'interessi patrimoniali, ma anche per esercitare i diritti

(1) Cfr. Cass. di Francia (Chambre civile), 12 gennaio 1864 (*Dalloz*, 1864, I, 130).

(2) Ciò corrispondeva: *a*) alle tradizioni giuridiche del diritto consuetudinario francese, tanto è vero che la *Coutume d'Orléans* prescriveva nell'art. 194: « Femme mariée ne peut aucunement contracter »; *b*) alla concezione che ne ebbero i giuristi precedenti alla codificazione, e in ispecie Pothier, che giunse a sostenere che la preponderanza del marito e l'asservimento della moglie è canone di diritto naturale, proprio come gli antichi filosofi sostenevano per la schiavitù; *c*) alla teorica enunciata da Napoleone nel Consiglio di Stato (cfr. Thibaudeau, *Mémoires sur le Consulat*, pag. 426), che il matrimonio, cioè, fosse il possesso legale del corpo e dell'anima di una donna, per parte di un uomo; *d*) al dettato legislativo, poichè l'art. 213 Cod. civ. prescrive: « Le mari doit *protection* à sa femme, la femme doit *obéissance* à son mari ». Ed anzi sono state così arretrate, fino a qualche tempo addietro, le idee dei giuristi francesi, che il Tribunale di Chambéry, con sentenza del 4 maggio 1872 (*Dalloz*, 1873, II. 129), riconobbe al marito anche il diritto di correzione corporale!

personali, la donna maritata avesse bisogno dell'autorizzazione del marito. Si arrivò a sostenere che la donna non potesse nemmeno fare nuove edizioni di opere pubblicate prima del matrimonio (1); nè pubblicare opere di cui non fosse l'autrice, ma la proprietaria, ad es. dei manoscritti lasciatile dal padre (2).

Non mancavano tuttavia dei dissidenti. Il Cubain, per esempio (3), sostenne che la donna maritata non avesse bisogno dell'autorizzazione del marito, per pubblicare le sue opere, per il motivo che non trattasi di contratto di alienazione. Anche Calmels (4) sosteneva lo stesso avviso; ma solo quando la donna maritata fosse separata dal marito di corpo e di beni, o anche solo di beni.

Nè qui si fermavano i dissensi (5). Era infatti controverso se, rifiutando il marito la sua autorizzazione, potesse darla il Tribunale.

Generalmente si riteneva la negativa, almeno in via di massima (6): trattasi spesso di atti che implicano l'esercizio di una professione e un genere di vita, che talvolta contrasta con i fini etici del matrimonio. Spetta quindi al marito, e a lui soltanto, dichiarare, se la moglie possa compierli.

Ma un'altra teorica (7) ammetteva che anche i Tribunali potessero apprezzare quest'alta questione di dignità e di

---

(1) POUILLET, op. cit., n. 270, pag. 286 e seguenti.

(2) Cfr. NION, op. cit., pag. 109; POUILLET, op. cit., n. 269, pag. 286; Cass. Francia, 3 gennaio 1868 (*Dalloz*, 1868, II, 28). Vedi però *contra:* DEMOLOMBE, *Traité de droit civil*, vol. IV, pag. 322, Paris 1854-1868.

(3) *Traité des droits des femmes en matière civile et commerciale*, n. 98, Paris 1841.

(4) Op. cit., pag. 415. Tale teorica è perfettamente conforme alla legge del 6 febbraio 1893, che ha dato la piena capacità alla donna separata personalmente dal marito.

(5) Per tutta la questione, cfr. G. SARFATTI, *I diritti della donna maritata sui prodotti del suo lavoro*, Milano 1911; SOURDOIS, *Les droits de la femme mariée sur les produits de son travail* (*Rev. trim. de droit civil*, 1907, 560); VALERY, *Les femmes commerçantes et la loi du* 13 *juillet* 1907 *relative au libre salaire de la femme mariée et à la contribution des époux aux charges du ménage* (*Ann. de droit comm.*, 1907, 396).

(6) Cfr. BRY, op. cit., pag. 648; DELALANDE, nella *Revue pratique*, 1878, 192; DEMOLOMBE, *Traité du mariage*, vol. II, n. 248; HUC, *Commentaire du Code civil*, n. 263; LAURENT, *Principes de droit civil*, vol. III, n. 135.

(7) Cfr. HUARD, *Traité de la propriété intellectuelle*, vol. I, pag. 118, Paris 1903; NION, op. cit., pag. 109; POUILLET, op. cit., n. 268 e seguenti, pag. 284 e seguenti.

onore, e sostituirsi quindi al marito, nei casi nei quali negasse capricciosamente l'autorizzazione alla moglie.

La legge del 13 luglio 1907, relativa al libero salario della donna maritata, ha compita la riforma iniziata con la legge del 1893, che aveva concesso alla donna *separata* la piena capacità giuridica.

Infatti l'art. 1° della legge del 1907 comincia col dichiarare: « Sous tous les régimes, et à peine de nullité de toute clause contraire portée au contrat de mariage, la femme a, sur les produits de son travail personnel et les économies en provenant, les mêmes droits d'administration que l'article 1449 du Code civil donne à la femme séparée de biens ».

Questa disposizione è stata variamente interpretata.

Da una parte infatti si è sostenuto che oramai la donna maritata può pubblicare le sue opere, senza autorizzazione del marito.

Non si capirebbe infatti, si dice, il diritto di disporre del prodotto del proprio lavoro, senza riconoscere alla donna il *diritto al lavoro*: questo è implicito nel *diritto al prodotto del suo lavoro* (1).

Ma altri (2) obbiettano che si tratta di due facoltà ben distinte e affatto indipendenti tra loro. Invero la professione, cui la donna voglia dedicarsi, può contrastare con i doveri etici del matrimonio (3). E poichè la legge si è limitata soltanto a riconoscere alla moglie il diritto di amministrazione dei prodotti del suo lavoro e d'instare in giudizio a tutela dei

(1) Cfr. Vaunois, nel *Bulletin de la Société d'études législatives*, 1908, pag. 256, e in *Pataille*, 1909, 195.

Il Colin, in *Nota* alla sentenza 11 novembre 1907 della *Chambre des requêtes* (*Dalloz*, 1908, I, 25), prima ancora che tale opinione fosse intervenuta, la qualificava audace.

(2) È l'opinione seguita generalmente. Cfr. infatti Baudry-Lacantinerie e Houques-Fourcade, *Des personnes*, 3ª ediz., vol. II, n. 2226, Paris 1908; Colin, *Nota* cit.; Le Courtois e Surville, *La loi du* 13 *juillet* 1907, pag. 8, Paris 1908; Lyon-Caen (*Bull. de la Soc. d'études législ.*, 1908, 254); Palmade, *La propriété littéraire et artistique sous les régimes matrimoniaux*, pag. 194, Paris 1909; Piédelièvre (*Bull. de la Soc. d'études législ.*, 1908, 258); Thaller, *Traité élément. de droit commercial*, 4ª ediz., n. 172 *bis*, Paris 1910.

(3) Cfr., al riguardo, il mio studio: *La dottrina dell'autonomia della volontà e le sue esagerazioni nel diritto moderno*, n. 331, pag. 1067.

suoi interessi, senza bisogno di autorizzazione (1), non si può dedurre che le abbia riconosciuto anche il diritto di esercitare la professione che le piaccia. Tale diritto è regolato dalle norme del diritto comune, che vogliono l'autorizzazione maritale, per l'esercizio di una professione o di un mestiere. Una volta però che sia stata data tale autorizzazione, la moglie non avrà bisogno di altro, per procedere ai contratti di riproduzione delle sue opere, esigerne i proventi, e anche per pubblicare nuove opere (2).

Ma neanche qui si fermano i dissensi. Infatti, la legge del 1907 non contiene disposizioni transitorie. Perciò si disputa, se essa sia applicabile alle opere già pubblicate prima del matrimonio, e a quelle pubblicate dopo il matrimonio, ma prima dell'entrata in vigore della legge.

Lasciando da parte tali ed altre controversie (3), vuolsi qui rilevare che è *jus receptum*, che la donna maritata non possa consentire alla cessione totale della sua proprietà intellettuale, senza l'autorizzazione del marito. Può invece consentire ad una licenza, a contratti di edizione, di rappresentazione e simili. La ragione di tale differenza consiste in ciò, che non può la donna, senza esservi espressamente autorizzata dal marito, alienare completamente i diritti che ha sull'opera sua. Se fosse altrimenti, si dice, non potrebbe ritirare l'opera dal commercio, anche allorquando ciò sia consigliato da gravi motivi di convenienza, imposti dal matrimonio.

Durante i lavori preparatori del Codice tedesco si combatterono le più discordi tendenze. Alcuni volevano la indi-

(1) Sui precedenti legislativi di questa legge, cfr. PERREAU, *Du libre salaire de la femme mariée* (*Revue critique*, 1907, 168 e seg.); PICHON, *Du libre salaire de la femme mariée et de la contribution des époux aux charges du ménage* (*Loi du* 13 *juillet* 1907) (*Ibid.*, 1908, 17 e seg.).

(2) Si noti che la legge del 1907 non si applica alle opere scritte in collaborazione dai coniugi (art. 1, 5° comma).

Inoltre la donna maritata può essere privata dei poteri che la legge in argomento le attribuisce, nel caso di dissipazione, imprudenza o cattiva gestione dei proventi che ritrae dalle sue opere. Però, in tali casi, è necessario l'intervento della giustizia.

(3) Es. a chi appartengano i proventi derivanti dalla proprietà intellettuale della donna maritata. Precisa è la breve esposizione che di tali controversie fa il BRY, op. cit., pag. 653 e seguenti.

pendenza assoluta della donna maritata; altri patrocinavano la facoltà di opposizione del marito, subordinata al controllo giudiziario; altri pretendevano che questa stessa facoltà fosse data alla moglie verso il marito. Si finì finalmente per mettersi d'accordo sul secondo sistema (§ 1358).

Quanto al diritto italiano, parmi che di regola non sia necessaria l'autorizzazione maritale. Infatti la cessione della proprietà letteraria non rientra in alcuno degli atti espressamente contemplati nell'art. 134 Cod. civ., a meno che non costituisca atto di liberalità (1).

Vuolsi inoltre rilevare che i casi in cui è richiesta l'autorizzazione maritale sono tassativi (2). Bisogna perciò ritenere, in generale, che sia consentita alla donna maritata anche la locazione di opera, malgrado che, *in apicibus juris*, per essa, assai più che per il mandato, sarebbe stato bene limitare la capacità della donna maritata. Ma allorquando l'opera che ella deve prestare contrasti con i doveri etici del matrimonio, e, per la continuità con la quale deve essere compiuta, renda impossibile alla moglie di coabitare col marito o di prestargli l'assistenza cui il matrimonio la obbliga, parmi preferibile l'opinione che, in tali casi, la moglie abbia bisogno dell'autorizzazione maritale. Ne risulta che la moglie non possa, di regola, iscriversi in una compagnia drammatica, senza autorizzazione del marito.

### 719. *Assenti.*

Relativamente agli assenti non vi è dubbio che si debbano applicare i principî del diritto comune, sicchè, con la *dichiarazione di assenza*, gli eredi testamentari, e in loro mancanza i legittimi, potranno domandare l'immissione nel possesso temporaneo dei beni dell'assente, compreso il godi-

---

(1) Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 169 e seg., il quale però nota giustamente che il contratto in disputa « non perde senz'altro il carattere di atto a titolo oneroso, sol perchè nessun compenso sia stabilito a favore della trasmittente, poichè alla prestazione da questa dovuta si contrappone da parte dell'editore l'assunzione dell'obbligo della pubblicazione dell'opera ». Cfr. altresì Bry, op. cit., n. 783, pag. 656, e App. Parigi, 9 agosto 1871 (*Pataille*, 1871, 93).

(2) Dell'autorizzazione maritale ho trattato nella mia *Autonomia della volontà*, n. 331, pag. 1067.

mento delle opere dell'ingegno. E quando l'assenza sia continuata per trent'anni dall'immissione nel possesso temporaneo, o sieno trascorsi cento anni dalla nascita dell'assente e le ultime notizie di lui risalgano almeno a tre anni addietro, gli eredi potranno essere immessi nel possesso definitivo dei detti beni, salvo a restituirli nello stato in cui si trovano, se l'assente ritorni o sia provata la sua esistenza in vita.

Ma fin dove si estenderanno i poteri degl'immessi nel possesso dei beni dell'assente, relativamente alle opere inedite lasciate da questi? L'opinione comune in Francia è che, fino a quando sia stata resa la sentenza dichiarativa dell'assenza, niuno possa pubblicare le dette opere, salvo che non sia provata la volontà decisa e precisa dell'autore di pubblicarle: come se avesse già inviato parte del manoscritto all'editore; o si fosse impegnato con qualche editore di dargli, per un periodo fisso e determinato, una data opera, e, avvicinandosi detto periodo, egli l'avesse compita. E si ritiene altresì che, se gli eredi non si accordino circa il modo di sorvegliare la pubblicazione, si dovrà procedere alla nomina di un amministratore speciale. Pronunziata quindi la sentenza dichiarativa di assenza, gl'immessi nel possesso provvisorio si dovranno considerare come eredi e passerà quindi loro il diritto d'inedito sui manoscritti e sulle opere artistiche non pubblicate, salvo a renderne conto all'assente, ove esso ritorni (1).

Qualche ragione di dubbio potrebbe sorgere relativamente ai diritti degl'immessi nel possesso provvisorio dei beni degli assenti. È noto infatti che la sentenza dichiarativa non porta con sè alcuna presunzione di morte, ma dichiara soltanto che Tizio è assente, e quindi non si può dire se sia vivo o morto, ma solo *ignoratur ubi sit et an sit*. E si deve a questo, se gl'immessi nel possesso temporaneo debbono prestare cauzione, e, salvo gli ascendenti, i discendenti e

---

(1) Cfr. Nion, op. cit., pag. 289; *Pandectes françaises*, pag. 202 e seg.; Pouillet, op. cit., n. 273, pag. 288 e seg.; Le Senne (N.-M.), *Le Livre des nations, ou Traité philosophique, théorique et pratique des droits d'auteur et d'inventeur en matière de littérature, de sciences, d'arts et d'industries*, n. 127, Paris 1849.

il coniuge, riservare anche una parte delle rendite. Ora, se si può affermare che nemmeno i diritti patrimoniali trapassano senza opportune cautele, si può ritenere che trapassino i diritti morali, che costituiscono il più elevato patrimonio della personalità umana? La teorica francese può passare per le legislazioni che hanno adottato il sistema della giudiziale dichiarazione di morte (*Todeserklärung*), ma non per le legislazioni a tipo francese ed italiano, secondo le quali l'assenza, per quanto lunga essa sia. non dà mai la presunzione della morte.

Tuttavia, a voler ficcare lo viso a fondo, di una cosa soltanto può rimproverarsi la scuola francese: di essere cioè partita da alcuni casi speciali, ai quali la teorica si attagliava perfettamente, e di avere poi generalizzato, senza che concorressero le medesime ragioni. Invero, nelle ipotesi sopra citate, non si pregiudica nè si usurpa alcun diritto personale dell'autore, ma si tratta piuttosto di una gestione di negozio, per compiere quanto l'autore aveva mostrato di volere, e non potè condurre a termine. Ma quando tale volontà non si potesse in alcun modo dedurre, mancherebbe ogni diritto, negli immessi nel possesso provvisorio, di procedere alla pubblicazione di opere, che forse l'assente non aveva destinate alla pubblicità. È invero certo che gl'immessi hanno il solo diritto di amministrazione e di godimento parziale delle rendite del patrimonio dell'assente, ed hanno bisogno di essere autorizzati dal magistrato, con le debite cautele, per compiere atti di disposizione.

Quando invece il possesso provvisorio è diventato definitivo; quando cioè gl'immessi sono stati liberati dalle cauzioni prestate, e si è dato loro il diritto di disposizione dei detti beni, deve ritenersi che acquistino anche i diritti personali spettanti all'autore. La questione è per altro assai grave, e meriterebbe di essere risoluta per legge.

Vuolsi infine notare che, secondo il Renouard (1), nessuno ha qualità per agire contro i possibili contraffattori delle opere dell'assente, prima che venga emessa la sentenza dichiarativa dell'assenza, che fissa il momento nel quale è divenuto impossibile all'autore di esercitare i suoi diritti.

(1) Op. cit., vol. II, pag. 214.

Tale teoria però non ha raccolto l'adesione della scuola francese. Infatti si ritiene generalmente (1) che, essendo possibile la nomina di amministratori provvisori, come si dà loro il diritto di perseguitare il ladro che rubi le cose loro affidate, si deve dare altresì il diritto di perseguitare i contraffattori (2). E per verità mi pare che questa sia l'opinione da seguire.

**720.** *Evoluzione delle due categorie di diritti spettanti all'autore.*

Si è già detto che soltanto le leggi più recenti si occupano, più o meno largamente, dei diritti personali, e che le più antiche si limitano a regolare quelli di sfruttamento economico dell'opera. Per quanto la nostra legge non taccia assolutamente dei primi (3), pure si occupa quasi esclusivamente dei secondi. Ciò è derivato, non tanto dalla non chiara visione di rapporti giuridici, quanto dallo stato arretrato del diritto, al tempo della elaborazione della legge. A quei tempi infatti, la difesa giuridica era limitata agl'interessi patrimoniali dell'opera. Ma in seguito la detta tutela si è andata sempre più estendendo agl'interessi della personalità dell'autore, in armonia con lo svolgersi della coscienza giuridica e dei bisogni della vita (4), e per effetto della più squisita sensibilità e del più acuto sentimento giuridico moderno. Così l'*actio injuriarum* va man mano allargando il suo dominio, a tutela della personalità dell'autore.

Perciò nessun rimprovero può muoversi al legislatore italiano, se non si è occupato dei diritti personali, il cui regolamento giuridico si va elaborando sotto i nostri occhi, per merito della dottrina e della giurisprudenza di tutti i paesi.

L'art. 1° del Testo Unico vigente prescrive: « Gli autori delle opere dell'ingegno hanno il diritto esclusivo di *pubblicarle* e quello di *riprodurne* e di *spacciarne le riproduzioni* ». E, proseguendo il medesimo pensiero legislativo,

---

(1) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 636, pag. 599 e seg.; *Pandectes françaises*, n. 1389, pag. 176.

(2) E ciò tanto più, in quanto non sembra sufficiente l'opera del pubblico ministero, che pure può agire, in seguito a semplice denunzia.

(3) Cfr. art. 16, 17, 20 del Testo Unico vigente.

(4) Cfr. Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Foro ital.*, 1909, I, 611; *Rivista di dir. comm.*, 1909, II, 53, con *Nota* di V. Sacerdoti).

l'art. 2 aggiunge quali fatti siano assimilati alla pubblicazione riservata all'autore; l'art. 3 specifica quali fatti siano assimilati alla riproduzione; l'art. 4 comprende nel diritto di spaccio anche la facoltà d'impedire nel Regno lo spaccio delle riproduzioni fatte all'estero, senza il permesso dell'autore; l'art. 10 regola il diritto di rappresentazione ed esecuzione delle opere adatte a pubblico spettacolo, e l'articolo 12 il diritto di traduzione. Spettano poi all'autore, come si è detto, alcuni diritti *personali*, che sono protetti dalla generale *actio injuriarum* del diritto comune (1).

**721.** Ora, è assai controverso, se l'autore abbia un diritto personale generale.

In Germania si è senz'altro ritenuta la negativa (2), rilevando che sono soltanto riconosciuti dei diritti personali, specialmente regolati.

In Italia invece, e più giustamente, la dottrina e la giurisprudenza sono molto larghe nel riconoscimento dei diritti personali dell'autore, e non si sono lasciate impressionare dalla considerazione, che essi sono stati presi in piccola considerazione dalla legge speciale. Il rispetto della personalità dell'autore trova il suo fondamento nei principî del diritto comune, che si prestano ad assicurare all'interesse spirituale dell'autore e alla sua personalità la più ampia protezione (3).

---

(1) Gli scrittori moderni, e sopratutto i francesi, chiamano di regola *morali* non *personali* tali diritti. A questa terminologia ha dato l'autorità del suo consenso la Commissione italiana del 1901, cui è sembrata espressiva, per lo specioso motivo che essa serva ad indicare alcunchè di superiore a quei diritti che sono abitualmente compresi fra i diritti dell'autore. Però tale superiorità si rileva anche dall'appellativo di *personali*, dato a tali diritti. Inoltre la terminologia proposta evita il dubbio che i diritti in argomento non abbiano fondamento ed efficacia *giuridici*, ma semplicemente *morali*. Infine i diritti suddetti, con la parola *personali*, vengono caratterizzati nella loro vera essenza. Per queste ragioni non ho adottata la terminologia comune, che pure è accolta da autorevoli giuristi, i quali però, anche in questo, non hanno saputo vincere la forza della tradizione.

Cfr. anche, in senso conforme, la citata sentenza 5 dicembre 1908 della Cassazione di Torino.

(2) Tribunale dell'Impero, 7 novembre 1908 (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Civilsachen*, vol. LXIX, 403; *Droit d'auteur*, 1908, 146).

(3) Darras, *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, Paris 1887, ebbe per il primo a formulare il diritto per-

La questione, s'intende di leggieri, è nata per il silenzio quasi assoluto serbato su tali diritti dalla legge speciale. Per tale ragione, ed anche perchè il diritto personale assume speciale configurazione nella suddetta materia, vi è da augurarsi che il futuro legislatore della legge vigente vorrà occuparsene.

Frattanto, sia nell'intento di stimolare la futura attività legislativa, sia per la maggiore importanza dei diritti personali spettanti agli autori, credo opportuno occuparmi dei diritti personali prima che dei diritti di sfruttamento economico sull'opera.

## SEZIONE II.

### *Diritti personali.*

### 722. *Diritto di creazione dell'opera, e diritto di inedito.*

Dalla libertà di lavoro, riconosciuta dall'ordinamento giuridico moderno, deriva che ognuno abbia la facoltà di *creare* un'opera dell'ingegno. Dalla libertà di pensiero deriva il diritto di pubblicare l'opera, quando e se l'autore lo ritenga opportuno (1). Il diritto di pubblicare o non l'opera, secondo che in proprio consiglio piaccia all'autore, si suole chiamare *diritto di inedito*. Perciò la violazione del *diritto di inedito*

---

sonale degli autori in formula concisa e precisa, che giova perciò trascrivere: « Toute œuvre littéraire, toute œuvre artistique porte le sceau de son auteur. Chacune d'elles est la manifestation extérieure d'une personnalité. Toute œuvre littéraire, toute œuvre artistique réclame, pour sa conception ou pour sa réalisation, un travail intellectuel. Chacune d'elles est le produit d'un travail, sans lequel elle n'existerait pas. Toute personnalité doit être respectée; tout travail libre mérite salaire. Telles sont les sources du double droit reconnu aux auteurs et aux artistes: *droit moral, droit pécuniaire* ».

(1) Talvolta sono le persone di famiglia, che provvedono alla riproduzione delle opere dei loro congiunti, per fargli cosa gradita e per forzargli la mano a pubblicarle. Così, per es., avvenne per le opere di SAVERIO DE MAISTRE, fatte riprodurre dal fratello, Ministro plenipotenziario in Russia (cfr., al riguardo, la interessante *Introduzione*, apposta da SILVIO SPAVENTA FILIPPI, alla sua traduzione dei « *Viaggi in casa del De Maistre* », pag. XII, Genova 1913).

Anche in tal caso, però, la *pubblicazione* dell'opera dipende dall'autore.

offende non la proprietà intellettuale, che nasce con la pubblicazione, ma la libertà dell'autore, la sua personalità (1).

**723**. Tali diritti, adunque, non hanno nulla di comune col diritto di sfruttamento economico dell'opera, che sorge con l'*atto della pubblicazione*, e che inerisce, secondo la formula di L. Ferrara, al diritto che preesisteva. Fino a che un manoscritto è nel tavolino del letterato, o uno schizzo nello studio di un pittore, nessuno potrebbe costringerli a pubblicarli o ad esporli. E anzi, se pure l'autore avesse fatto stampare il suo manoscritto o fotografare il suo quadro, non potrà essere costretto a dare tali riproduzioni alla pubblicità, ove voglia invece conservarle soltanto per sè e per la sua famiglia. In tale materia una qualunque coartazione sarebbe pericolosa, perchè violerebbe flagrantemente i diritti della personalità; e d'altronde sarebbe illogico affidare ai Tribunali il giudizio sulla compiutezza dell'opera, il quale non può essere che devoluto all'autore. Che se anche avvenga che egli si sbagli in tale giudizio, ritenendo, per esempio, compiuta un'opera appena abbozzata, o viceversa (2); se anche avvenga che l'autore non dia alla sua opera il giusto valore (3), ciò è uno dei segni più sicuri dell'umana fallibilità. Ma tale considerazione non potrebbe indurre alcun legislatore a violare il diritto d'inedito spettante all'autore. Questi potrà anche distruggere l'opera sua, prima di pubblicarla (4); come potrà ritardare la pubblicazione dell'opera, fino a che ritenga opportuno (5).

---

(1) Cfr., in tali sensi, Musatti, nella *Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 838. Ricorda anche quello che scrisse il Molière, nella Prefazione delle *Précieuses ridicules:* « C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux; je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais volontiers toute violence plutôt que celle-là ».

(2) Cfr. Musatti, nella *Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 833.

(3) È noto, per es., che il Petrarca, più che il suo *Canzoniere*, pregiasse *L'Africa*, dalla quale egli aspettava l'immortalità. Anche il Giacosa credette che la sua commedia *Come le foglie* dovesse cadere sulle scene e dovesse trionfare *Il più forte;* e invece accadde tutto il contrario.

(4) In tal modo egli trasforma in *abuso* l'*uso* di essa. Montesquieu, per es., gettò alle fiamme la sua *Storia di Luigi XI*. Lo stesso fece il Descartes, dopo la condanna di Galileo, per il suo *Mondo*, che aveva per base il sistema di Copernico, ecc.

(5) Boito, per es., non si decide ancora a far rappresentare il suo *Nerone*, pure avendolo compiuto da parecchi anni.

**724.** Tale diritto del resto è stato sempre riconosciuto e tutelato, se non dalla legge espressamente, almeno dalla coscienza giuridica; ed è tanta anzi la sua importanza, che esso era riconosciuto, anche quando la proprietà intellettuale mancava di qualunque protezione. Del resto trattasi di atto interno, che sfugge a qualunque coartazione legislativa (1).

**725.** Il diritto di inedito non può neppure venir meno, quando l'autore abbia fatto conoscere ad alcuno la sua opera, senza però renderla pubblica (2).

### 726. *Diritto di ultimare il lavoro.*

All'autore non può nemmeno negarsi il diritto di ultimare il lavoro da sè, senza intrusione di chicchessia, perchè la gloria o il demerito di esso devono a lui spettare interi, quando non abbia preferito scegliere dei collaboratori. E anche questo è un diritto personale dell'autore.

**727.** Corollario di tale prerogativa è che, se alcuno abbia pattuito con un editore di consegnargli un'opera futura, non potrà essere costretto a vederla ultimata o corretta da altri, ma solo sarà o non tenuto al risarcimento dei danni, secondo che versi o non in colpa, per la mancata esecuzione del contratto. Che se per altro egli o i suoi eredi vogliano consegnare la parte eseguita, l'editore potrà far completare l'opera da altri, rendendo tale fatto noto al pubblico, in modo preciso e sicuro.

**728.** In alcuni casi poi il diritto di ultimare il lavoro si innesta col diritto di pubblicazione, se l'autore pretenda di

---

(1) Secondo Amar, prima della pubblicazione, l'opera dell'ingegno è paragonabile a qualunque altra cosa che appartenga all'autore. Ciò non è esatto, perchè, come vedremo, essa è sottratta alle azioni dei creditori, essendo impegnorabile. Inoltre non è nemmeno vero che, pubblicata l'opera, sottentra il modo speciale della tutela dei diritti di autore, poichè, anche nei paesi in cui tale tutela non è stata espressamente sancita, essa viene riconosciuta come diritto personale degli autori.

(2) Perciò è stato deciso, che il destinatario non possa pubblicare le lettere missive, e che non si possa propalare la trama di un lavoro teatrale, non ancora rappresentato, quando l'autore non vi acconsenta.

Vedi al riguardo quanto ho scritto nel vol. I, n. 682, pag. 483 e seg.; nonchè Huard, op. cit., pag. 293.

non pubblicare l'opera, perchè non la ritiene compiuta (1). Anche in tale ipotesi non può coartarsi l'autore ad eseguire la pubblicazione.

---

(1) Si suole addurre, a proposito di tale diritto, il caso cui diede luogo il monumento a Vittorio Emanuele II, che si doveva erigere a Torino.

Vincitore del concorso, bandito dal Municipio, era stato lo scultore Costa, il quale ebbe, nel 1879, incarico di eseguirlo. Con contratto del 5 gennaio 1882, non solo s'impegnò di consegnarlo a tutto dicembre 1886, eseguendolo sul bozzetto, che era stato già approvato e pubblicato, ma cedette anche il diritto di riproduzione. Senonchè, dopo ben cinque dilazioni, ne chiese, nel 1897, una sesta, che gli fu accordata per soli due mesi. Di qui il giudizio, sul quale furono pubblicate le seguenti sentenze: Trib. Torino, 3 novembre 1897 (*I diritti d'autore*, 1898, 3); App. Torino, 12 aprile 1898 (*Ibid.*, 1898, 81; *Giur. ital.*, 1898, I, 2, 517); Cassaz. Torino, 20 gennaio 1899 (*I diritti d'autore*, 1899, 58; *Giur. ital.*, 1899, I, 457).

I magistrati italiani, nella motivazione delle loro sentenze, non diedero molta importanza all'approvazione e alla pubblicazione del progetto, che erano invece sostanziali; confermarono la dilazione dei due mesi, e autorizzarono il Municipio a prendere possesso del monumento, quando fosse scorso tale termine. « Attesochè invano, — leggesi nella sentenza 12 aprile 1898, della Corte d'appello di Torino (*Giur. ital.*, 1898, I, 2, 517 e seg.), — basandosi sull'art. 437 del Codice civile, si affermò dal Costa che, vivente l'autore di un'opera d'arte che si protesta ed è volenteroso di ultimarla, prima che egli l'abbia compiuta, nessuno ha diritto di mettervi su la mano, nè tampoco di scoprirla; avvegnachè la disposizione dell'ora citato articolo, che è diretto a proteggere le produzioni dell'ingegno dalla riproduzione e divulgazione che altri ne voglia fare *invito auctore*, presuppone evidentemente che l'opera dell'ingegno non sia ancora uscita, vuoi per alienazione, vuoi, come nella specie, per diritto di accessione, dal dominio del suo autore ». Nè la Corte di cassazione, con sentenza 20 gennaio 1899 (*Giur. ital.*, 1899, I, 1, 457 e seg.), aggiunse ragioni più efficaci, per respingere il ricorso del Costa.

Adunque, secondo l'insegnamento delle dette Corti, basterebbe che qualche autore avesse convenuto di consegnare entro un dato termine un'opera, e che ne avesse ceduta la proprietà, perchè, scorso tale termine, il committente abbia il diritto di farla ultimare da altri; e basterebbe che l'avesse costruita su suolo altrui, perchè il principio « *quidquid solo inaedificatur vel plantatur solo cedit* » — stabilito dalla sapienza romana, perchè la città non diventasse un mucchio di rovine — sottraesse all'autore ogni diritto personale sull'opera sua. Le quali affermazioni sono tanto più gravi in quanto che, anche per diritto comune, *nemo ad factum praecise cogi potest*, e solo si può essere tenuto al risarcimento dei danni. Cfr. SARFATTI, *Per una maggior tutela delle obbligazioni di « fare » o di « non fare »* (negli *Scritti giuridici*, dedicati ed offerti a GIAMPIETRO CHIRONI, Torino 1915), vol. I, pag. 481.

Nella specie però la vera indagine era, se il Costa dovesse considerarsi *semplice esecutore* dell'opera, visto che questa doveva eseguirsi proprio conforme al suo bozzetto approvato. E a parer mio, *almeno in*

**729.** *Diritto che l'opera sia pubblicata nella forma nella quale l'autore l'ha creata.*

Non può contestarsi all'autore il diritto di pubblicare l'opera nella forma nella quale l' ha creata, perchè le modificazioni di forma possono alterarne la natura e lo spirito (1). Così sarebbe un attentato al suo diritto personale trasportare in versi un'opera in prosa, o viceversa (2). Un compositore può scrivere una canzone, un'opera per solo pianoforte, e sarebbe fargli ingiuria pubblicarne la trascrizione per orchestra (3), anche perchè l'orchestrazione varia secondo

---

*linea generale*, il termine che si volesse imporre a questi locatori di opera non viola alcun diritto personale, se anche l'esecutore sia nello stesso tempo autore del disegno dell'opera da costruire.

E non a torto ho parlato di principio, vero solo in linea generale, poichè ad esso non può darsi un valore assoluto.

I cartoni di Raffaello, per es., sembrano quasi opera compiuta; ma v'è grande differenza tra quelli tradotti in quadro dal Maestro, e quelli eseguiti da scolari. Ciò vuol dire che non può, per tali opere, parlarsi di esecuzione puramente materiale.

Adunque possiamo conchiudere. Se alcuno si è obbligato a compiere un'opera, malgrado che ne abbia anche ceduta la proprietà, non può essere costretto ad ultimarla e a pubblicarla, anche prima che la ritenga conveniente alla sua reputazione e alla sua fama (art. 1 e 18 del Testo Unico del 1882); tânto meno poi il committente può pretendere di farla ultimare da altri. Ma quando non si tratta che della *esecusione materiale* dell'opera, che già l'autore ha pubblicata e riprodotta; quando si tratta *solo* di tradurla nella pietra o nel marmo, ecc., allora è ben possibile costringere l'autore o l'incaricato a compiere, nel termine convenuto, questa operazione puramente materiale.

(1) Anche la veste tipografica, il formato dell'opera e il prezzo di essa sono decisi dall'autore, salvo che questi abbia ceduto all'editore la facoltà di decidere su tali cose.

(2) Cfr. Trib. Torino, 15 settembre 1908 (inedita), in causa *Pandiani* e *Minozzi;* e, nella stessa causa, Appello Torino, 15 dicembre 1908 (*Giur. pen. tor.*, 1909, 348); Cass. Roma, 12 dicembre 1914 (*Foro ital.*, 1915, II, 274); Trib. Milano, 3 luglio 1912 (*Boll. min.*, 1912, 371). Cfr. inoltre Pouillet, op. cit., n. 544, pag. 527 e seguenti.

Non manca per altro chi assimila queste riduzioni alle traduzioni. Cnfr. App. Parigi, 20 febbraio 1872 (*Pataille*, 1872, 193); Trib. corr. della Senna, 20 marzo 1877 (*Ibid.*, 1877, 212); Trib. civ. della Senna, 16 marzo 1881 (*Ibid.*, 1882, 300); Bry, op. cit., pag. 721.

Parmi però che tale teorica sia inaccettabile. Infatti non solo amplia troppo il concetto di traduzione letteraria, ma restringe il diritto personale dell'autore in limiti anche più ristretti dei diritti di sfruttamento economico, il che è affatto contrario alla sana logica giuridica.

(3) Conforme: Corte d'appello di Bordeaux, 24 agosto 1863 (*Sirey*, 1864, II, 194); Corte d'appello di Parigi, 13 maggio 1887 (*Pataille*, 1887, 31).

i gusti del maestro (1). Bene perciò la Società degli Autori opinava (2), che il creatore dell'opera « ha il diritto di essere presentato al pubblico colle sue idee, colle sue opinioni, colla forma da lui adoperata per manifestarle ».

**730**. Ed anche quando l'autore abbia ceduta ad altri l'opera sua, o sia essa caduta in dominio pubblico, permane il diritto dell'autore o dei suoi eredi, a che non siano alterati il contenuto e la forma della sua opera. Essendo questi emanazione della sua personalità, egli o i suoi eredi possono esigere che siano comunicati al pubblico così come l'autore li ha creati, perchè altrimenti si offenderebbe la sua personalità (3).

**731**. *Diritto di modificare l'opera* (4).

Corollario del diritto di cui si è testè parlato, e cioè di pubblicare l'opera nella forma che le si è data, è l'altro diritto che spetta all'autore, di modificare l'opera sua, e di non permettere la intrusione di chicchessia, nell'esercizio di questa importante prerogativa della sua personalità (5).

Ogni modificazione, sia nell'opera originale, sia nella sua traduzione (6), non può essere consentita al cessionario o

---

(1) Si pensi che la famosa *Histoire d'un Pierrot* di MARIO COSTA è stata orchestrata una seconda volta, per adattarla ai teatri della Germania.

(2) A proposito di un'arbitraria ristampa della *Storia Universale* del CANTÙ (*I diritti d'autore*, 1885, 51).

(3) Cfr. Tribunale dell'Impero tedesco, 16 settembre 1908 (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Civilsachen*, vol. LXIX, 242; *Droit d'auteur*, 1909, 150).

L'AMAR ricordò anche la pubblicazione di un'edizione ridotta dei *Promessi Sposi*, che costituiva una vera profanazione di questo capolavoro (*Atti* della Commissione Reale del 1901, pag. 73).

(4) Cfr. al riguardo, DE GREGORIO, op. cit., pag. 267 e seg., e gli autori da lui citati nella nota 1.

(5) Dice benissimo il MUSATTI (*Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 441 e seguenti), essere dovere contrattuale dell'editore « attuare la comunicazione dell'autore al pubblico, in termini di scrupolosa genuinità. In altre parole, l'intervento dell'editore, fra l'autore e il suo pubblico, dal manoscritto al volume, deve essere un intervento di fedele attuazione, non, in veruna guisa o misura, un intervento di alterazione: non nella sostanza dell'opera; non in quelle condizioni di forma, direi in quelle modalità attributive, nelle quali e con le quali l'autore ha voluto la stampa dell'opera propria ».

(6) Cfr. Trib. comm. della Senna, 9 maggio 1870 (*Pataille*, 1871, 99) e Trib. civ. della Senna, 20 febbraio 1908 (*Ibid.*, 1908, I, 271).

all'editore, senza il consenso dell'autore, se anche ne sia indiscutibile la opportunità. Il diritto in argomento non ha infatti nulla di comune con quelli che sono stati ceduti, ma si attiene alla personalità dell'autore. Se perciò alcuno violi il diritto suddetto, l'autore è legittimato ad istituire l'azione di risarcimento di danni, o, quanto meno, a chiedere la soppressione dell'opera, che non corrisponde perfettamente a quella da lui creata (1).

**732.** Il diritto di modificare l'opera spetta a tutti i collaboratori.

Si noti però che non è lecito ad un solo di essi modificare l'opera comune o separare l'una dall'altra le diverse parti di cui essa si compone, senza il consenso di tutti i collaboratori, anche quando nell'opera comune sia facile constatare che certe parti sono più specialmente dovute all'uno o all'altro dei collaboratori (2).

---

(1) Cfr. Trib. civile della Senna, 14 marzo 1860 (*Pataille*, 1860, 429); 7 aprile 1894 (*Le droit d'auteur*, 1894, 139); 16 dicembre 1899 (*Ibid.*, 1900, 40); 25 marzo 1909 (*Ibid.*, 1910, 41); 26 gennaio 1910 (*Ibid.*, 1910, 111); 30 marzo 1911 (*L'art et la loi*, 1911, 112; *Pataille*, 1913, II, 36); 8 novembre 1911 (*L'art et la loi*, 1912, 53); App. Parigi, 18 giugno 1883 (*I diritti d'autore*, 1886, 37); App. Napoli, 29 gennaio-8 febbraio 1909 (*Foro ital.*, 1909, I, 797, con *Nota* del FUBINI; *Rivista di dir. comm.*, 1909, II, 438, con *Nota* del MUSATTI).

Quanto poi alla dottrina, cfr. per tutti MUSATTI, in *Riv. di diritto comm.*, 1913, II, 839 e seg., a proposito dei quadri del pittore Dall'Oca esposti nel 1906, e riesposti modificati, nel 1912, alla Esposizione di Venezia.

Anche la legislazione è unanime in proposito, sebbene con qualche temperamento. Cfr. infatti art. 9 della legge norvegese 4 luglio 1893; § 9; legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2778, sul diritto di autore; e § 13, legge tedesca dello stesso giorno, n. 2777, sul contratto di edizione; art. 19 della legge danese, del 19 dicembre 1902; art. 70 della legge russa, del 28 marzo 1911; ecc.

In senso conforme si espresse il TREVES al Congresso di Milano del 1892. Infatti l'art. 5 del disegno di legge da lui presentato suona così: « L'editore ha l'obbligo di pubblicare l'opera tale quale gli viene rimessa dall'autore. Qualunque modificazione, soppressione od aggiunta, anche in forma di nota o prefazione, che non sia consentita dall'autore, è vietata. Il diritto è costante, anche se l'autore viene a morire prima o dopo la consegna dell'opera all'editore. È fatta eccezione per le opere di scienza o di pedagogia, che potranno essere tenute al corrente dei progressi della scienza o dei programmi d'insegnamento, a condizione che le correzioni non possano mutare la natura, l'importanza, lo spirito e lo scopo dell'opera ».

(2) App. Parigi, 12 luglio 1855 (*Dalloz*, 1855, II, 256), e 21 giugno 1858 (*Sirey*, 1859, II, 113); Cass. Francia, 21 febbraio 1873 (*Ibid.*, 1873, II, 213).

**733**. Il diritto in argomento si mantiene inalterato, anche quando l'autore abbia ceduto ad un editore la proprietà letteraria dell'opera sua, perchè la cessione delle opere dell'ingegno riguarda i diritti patrimoniali, non i personali. Perciò l'editore non può fare apportare alcuna modificazione nelle successive edizioni dell'opera, sia pure da persona quotata nella scienza meglio dell'autore; e tanto meno può sostituire al nome dell'autore quello del correttore (1).

Inoltre l'editore, anche quando sia cessionario, non può nemmeno cambiare il titolo delle opere (2). Anche questo diritto infatti spetta all'autore, in forza della prerogativa della integrità dell'opera sua. Se quindi l'editore violasse tale diritto, potrebbe essere costretto a distruggere l'edizione ed a pagare anche i danni all'autore, qualora le modificazioni apportate all'opera ne avessero snaturato il carattere, ed avessero danneggiata la sua fama.

**734**. Parmi perciò che si possa approvare l'art. 22 del disegno di legge, proposto dalla Commissione del 1901: « Senza il consenso dell'autore o dei suoi aventi causa, nessuno, anche dopo cessati i diritti guarentiti dalla presente legge, può fare all'opera modificazioni. In ogni caso qualunque modificazione, fatta da chi non è l'autore, deve essere nota al pubblico in modo preciso e sicuro ». Si è così sanzionato un principio, che è già entrato nella coscienza giuridica moderna, ed è stato altra volta affermato dalla giurisprudenza italiana e francese.

---

(1) Conforme: Trib. comm. della Senna, 17 agosto 1814 (riferita dal RENOUARD, op. cit., n. 192, pag. 332); 22 agosto 1845 (*Dalloz*, 1845, IV, 435); Trib. civile della Senna, 14 dicembre 1859 (*Ibid.*, 1860, III, 16); Appello Bordeaux, 24 agosto 1863 (*Ibid.*, 1864, II, 77).

Quanto poi alla dottrina, cfr. BLANC, op. cit., pag. 97; LUZZATTI, *Dei diritti del pittore sul quadro venduto* (*Il Filangieri*, 1905, 161 e seg.); PARDESSUS, *Cours de droit commercial*, n. 360, Bruxelles 1836; RENDU, *Traité pratique de droit industriel*, n. 795, pag. 401, Paris 1855.

Vedi tuttavia *contra:* App. Parigi, 12 gennaio 1848 (*Journal du Palais*, 1848, II, 588). Tale sentenza ammise il diritto dell'editore di modificare l'opera, per metterla al corrente con i progressi scientifici, e finanche che questa nuova elaborazione apparisse sotto il nome del revisore, anzichè del primitivo autore. Vuolsi però notare che questa decisione della giurisprudenza francese non ha avuto seguito.

(2) Vedi *contra:* Trib. della Senna, 27 luglio 1860 (*Gazz. dei Trib. di Genova*, 1861, 175), i cui motivi però non mi hanno convinto.

**735**. Invece le leggi tedesche del 1901 permettono le modificazioni, per le quali l'avente diritto non negherebbe il suo assenso. Si è a ragione rilevato che non vi è criterio sicuro per stabilire quando il rifiuto potrebbe dirsi ingiustificato; e che, ad ogni modo, ciò esula dalla competenza del magistrato. Infatti talvolta anche variazioni di poca importanza nocciono grandemente all'euritmia dell'opera e al concetto dell'autore, come possono nuocerle anche delle modificazioni, che sembrano miglioramenti: — *La Gerusalemme conquistata* insegni!

**736**. Il diritto d'intangibilità dell'opera non vien meno neppure negli eredi dell'autore (1), custodi della sua fama e del suo onore; e neppure quando non esista tutela legale sull'opera dell'ingegno, perchè esso non deriva dalla protezione che dà la legge agli autori, bensì dal rispetto della loro personalità. Quindi, se anche l'autore fosse decaduto dalla proprietà letteraria, per mancato adempimento delle formalità legali, o avesse abbandonata l'opera al dominio pubblico, conserverebbe sempre il diritto di non vederla modificata (2).

**737**. Il suesposto principio non deve però essere interpretato con molto rigore. Invero bisogna osservare che, quando l'opera è caduta nel dominio pubblico, si può benissimo farla oggetto di note e di aggiunte, per metterla al corrente con la scienza, e si può anche non pubblicarla per intero. Nell'un caso e nell'altro però occorre che il pubblico sia in grado di conoscere le addizioni e i tagli apportati, perchè decida quale edizione debba acquistare. Nessuno infatti ha mai contestato la legittimità nè dell'adattamento

---

(1) La Società degli Autori, cui fu proposta la questione, a proposito della stampa della *Guerra del Vespro Siciliano* dello Amari, decise che, pur essendosi nel secondo periodo di tutela, l'editore non possa scegliere tra le diverse edizioni che ebbe il libro nel primo periodo, ma debba publicarne l'ultima, che aveva ricevuto l'approvazione dell'autore. Vedi il detto parere nel Rosmini, op. cit., pag. 382, e cfr. pure l'art. 8 della legge belga, 22 marzo 1886.

Cfr., per altro, quanto rilevo nel n. 947, pag. 179 e seguenti.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 14 marzo 1860 (*Dalloz*, 1860, III. 16); Pouillet, op. cit., n. 343 e seg., pag. 346 e seguenti.

Vedi però *contra*, Renouard, vol. II, n. 193, pag. 333 e seg.; il quale sostiene che, dopo la morte dell'autore, l'editore possa modificare l'opera, purchè dichiari che l'opera è stata da lui modificata.

dello Zachariae, nè delle aggiunte al Glück o al Windscheid, e neppure dei tagli fatti ai classici, per poterli mettere in mano a ragazzi e sopratutto a giovanette. Anzi l'editore che ricorre ad insigni scienziati o a critici valenti per fare ciò senza deturpare l'opera, fa onestamente e saggiamente il suo interesse, e nello stesso tempo giova anche alla fama dell'autore.

Inoltre è ammesso che si possa, con patto espresso, derogare al principio, che soltanto l'autore possa modificare la propria opera (1). Adunque il principio suddetto non è assoluto, ma viene temperato nei casi seguenti (2):

**738.** *a*) *Le raccolte di compilazione.*

Esse vengono pubblicate sotto la direzione di direttori tecnici, che scelgono gli autori per i singoli argomenti, e, — debbano questi o non firmare le rispettive monografie —, le rivedono e ne dispongono la correzione, le aggiunte e i tagli, per inquadrarle nella raccolta. Nè può cader dubbio che tali mutamenti debbano avvenire secondo le particolari vedute dei direttori tecnici, perchè su di essi cade la responsabilità dell'opera; ma debbono essere approvati e acconsentiti dall'autore, cui non può attribuirsi un'opera diversa da quella da lui creata (3). Adunque si tratta di conciliare il diritto d'intangibilità dell'opera da parte dell'autore col diritto del direttore tecnico. Quegli non può essere costretto a rinunziare alle sue convinzioni personali; questi deve

(1) Tale patto è ammessibile sopratutto nelle opere di compilazione [cfr. App. Parigi, 12 gennaio 1848 (*Dalloz*, 1848, II, 53); 20 dicembre 1853 (Blanc, op. cit., pag. 102); 24 aprile 1879 (*Pataille*, 1879, 380); App. Nancy, 8 maggio 1863 (*Ibid.*, 1863, 380)], e in quelle presentate e premiate in un concorso, nel cui bando ci fosse questo patto espresso [cfr. App. Parigi, 14 agosto 1860 (*Ibid.*, 1860, 429)].

(2) Si aggiunga, come vedremo a suo luogo (n. 871, pag. 113 e seg.), che quando l'artista cede l'opera sua ad un industriale, autorizzandolo ad applicarla ad un oggetto dell'industria, gli cede implicitamente la facoltà di adattarla alla moda e al gusto del pubblico.

(3) Nel caso che egli non voglia acconsentire ai giusti mutamenti proposti, potrà essere chiesta contro di lui la risoluzione del contratto, e, almeno in teoria, anche il risarcimento dei danni. Bene infatti nota il De Gregorio, op. cit., pag. 270, che tale ultima istanza potrebbe essere accolta, solo quando fosse ingiustificato il suo rifiuto, il che riesce, in ogni caso, di assai difficile dimostrazione.

evitare lo sconcio di vedere inquadrata in un istituto cosa che si sostiene nella stessa monografia non abbia con esso nulla da vedere (1). Potrà bene il collaboratore ritirare il suo lavoro, ove si vogliano portare ad esso modificazioni tanto sostanziali da snaturarlo o da toccare le sue opinioni personali; potrà pure chiedere il risarcimento dei danni e lo scioglimento del contratto, ove possa dimostrare che nessun limite di programma o di opinioni gli venne imposto (2); ma non potrà costringere la Direzione ad accettare e pubblicare un lavoro, che urti contro il programma e i criterî direttivi dell'opera.

Si noti altresì che il § 44 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, dispone: « Se l'articolo destinato a far parte di un'opera complessiva deve pubblicarsi senza il nome dell'autore, l'editore è autorizzato a fare al testo quelle modificazioni che sono d'uso per opere dello stesso genere ». Ma, riconosciuta la verità del principio, che l'autore ha sempre il diritto di rivelarsi (3), ne segue che non sia giusto dare a

---

(1) Ciò, per es., è avvenuto per il Trattato su *I diritti d'autore* del Piola-Caselli, inquadrato nella dottrina della proprietà, mentre l'autore sostiene che il diritto d'autore sia personale.

(2) Un caso interessante venne deciso dal Tribunale della Senna, con sentenza 1° giugno 1852 (Blanc, op. cit., pag. 98 e seg.), confermata dall'App. Parigi, 20 dicembre 1853 (*Dalloz*, 1856, II, 70).

Saint-Priest, direttore generale della *Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, aveva incaricato Malgaigne di redigere l'articolo *Médecine*, che era stato poi inserito nell'opera con profonde modificazioni, mentre nessuna osservazione era stata fatta all'atto della consegna.

Su domanda del Malgaigne, il Tribunale ordinò che l'articolo fosse lacerato, i *clichés* distrutti, e che si stampasse la monografia del Malgaigne così come questi l'aveva consegnata, e la si mandasse in *brochure* a tutti gli abbonati della *Enciclopedia*. È degno però di essere notato uno dei motivi della detta sentenza: « ..... On ne saurait reconnaître, en principe, au directeur d'une publication quelconque, le droit d'apporter des changements essentiels à la pensée d'un auteur signataire de son œuvre; qu'une pareille tolérance, si elle était admise, ne tendrait à rien moins qu'à mettre la réputation et le crédit des auteurs à la merci des éditeurs ». A me pare però che tra i due diritti, quello del direttore tecnico e quello del collaboratore, il primo debba prevalere, altrimenti tutta l'opera ne potrebbe essere deformata; ma riconosco che il collaboratore possa, *in nota*, indicare il suo dissenso con la Redazione, o viceversa. Ad ogni modo tutto ciò forma oggetto, di regola, di speciale pattuizione contrattuale, la quale, a parer mio, è perfettamente lecita.

(3) Cfr. vol. I, n. 500, pag. 322.

questo caso un regolamento giuridico diverso da quello in cui l'autore abbia diritto a firmare la sua monografia.

Giova infine rilevare che è riconosciuto generalmente che il direttore tecnico non può di suo arbitrio modificare le singole monografie per metterle al corrente della scienza. Egli deve accordarsi coll'autore, per eseguire ciò.

**739.** *b*) *I libretti musicali.*

Per essi non ha alcuna importanza il fatto che il maestro ne abbia o non acquistata la proprietà letteraria; giacchè con questa non può intendersi che abbia acquistato il diritto di correggerli o modificarli profondamente, e tanto meno quello di fare eseguire tali modificazioni da altri, ove il poeta vi si rifiuti. Certa cosa è però che il maestro può portare qualche modificazione al libretto, ove le esigenze della musica lo richiedano: i piccoli tagli di parti e punti insignificanti; le trasposizioni di parole, per rendere più facili il canto e la strumentazione; le sostituzioni di una ad altra parola, per fare che un punto coronato cada sopra una piuttosto che sopra un'altra vocale, gli sono indubbiamente permessi, anche quando il librettista si rifiuti di eseguire tali modifiche. Ma se il musicista voglia modificare tanto profondamente il libretto, che ne risulti alterata la sua fisonomia genuina, ciò non potrà fare, se non quando il librettista vi acconsenta. Insomma, alle esigenze della musica si deve qualche cosa, senza però che ne vengano turbate profondamente le esigenze della poesia: e fino a quando si tratti effettivamente di servire alle esigenze della musica, non al capriccio del musicista. Naturalmente però, ove non sia ancora intervenuto contratto per l'acquisto del libretto, il musicista è in diritto di rifiutare il libretto, con o senza modificazioni. Se invece esista contratto, e il librettista non voglia apportare all'opera sua le modificazioni sostanziali che l'altro creda necessarie, si sostiene che il maestro possa far risolvere in suo danno il contratto, pagando il prezzo convenuto, per sottrarsi all'obbligo di musicare il libretto. Ma parmi per verità che la soluzione potrà variare a seconda dei patti contrattuali, e che si tratti perciò non di una pura questione di diritto, ma di una

questione d'interpretazione di volontà, che bisogna decidere *secundum ea quae praeponerentur.*

**740.** c) *I libri scolastici, compilati secondo i programmi governativi* (1).

Quando i programmi cambiano l'ordine della trattazione, si ritiene che l'editore possa, anche senza ottenerne il consenso dall'autore, adattare ad essi i libri già pubblicati. Deve però trattarsi di semplici trasposizioni, che, mentre sono essenziali per la commerciabilità dell'opera, non debbono alterarne il metodo, lo spirito, il merito e l'importanza.

**741.** d) *È controverso se l'acquirente di un'opera artistica possa modificarla secondo le sue particolari vedute* (2).

Tre teorie tengono il campo: due estreme, una intermedia.

**742.** Alcuni pensano che, venduta l'opera d'arte, il compratore ne diventa assoluto proprietario, sicchè può distruggerla ed anche modificarla. L'art. 436 Cod. civ. autorizza il proprietario ad usare e ad abusare della cosa sua, purchè non leda il diritto dei terzi. Stando dunque nei limiti dell'articolo suddetto, bisogna venire alle seguenti conclusioni:

α) L'acquirente di un'opera d'arte può certo alienarla, permutarla, donarla, confinarla in soffitta o in cantina, per non più vederla, e finanche distruggerla. Egli infatti ha acquistato la copia in disputa, per suo godimento estetico, e il suo diritto è illimitato, fino a che non contrasti col diritto dell'artista. E siccome questi non potrebbe pretendere di porre limiti o di regolare l'uso della copia in argomento; siccome con gli atti suddetti non si offende in alcun modo l'individualità artistica dell'opera, bene l'acquirente può finanche distruggerla.

---

(1) Cfr. GAUTHIER, *De la propriété littéraire sur les livres d'éducation*, Paris 1862, nonchè l'art. 5 del progetto TREVES, riportato a pag. 25, nota 1.

(2) Cfr. JANNITTI, *Del diritto di modificare un disegno artistico* (*Cassazione Unica*, 1907, 545); LUZZATTI, *Dei diritti del pittore sul quadro venduto* (*Il Filangieri*, 1905, 161); MUSATTI, *Limiti al diritto del proprietario di opere d'arte* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 1079).

Cfr., altresì, *I diritti d'autore*, 1899, 54 e seguenti.

β) Potrebbe anche completamente trasformarla, sì che non rimanga traccia dell'opera artistica del primo autore: per es., far lavare la tela e servirsene a dipingervi un altro quadro; fondere il bronzo della statua e servirsene per altra statua; e ancora far trasformare l'opera d'arte in modo tale da non potersi riconoscere quella originaria, cancellando il nome dell'autore, alterando le figure nello sfondo, ecc. Anche in questo modo egli non viene a ledere il diritto personale dell'autore, perchè l'opera di questi diventerebbe affatto irriconoscibile.

γ) Ma allorquando alcuno si limiti a trasformare qualche piccolo particolare dell'opera artistica, lasciando intatto il nome dell'autore; allorquando cioè viene ad attribuire a questi un'opera che non ha creata, ne viola il diritto personale, sicchè non fa uso legittimo della cosa propria e contravviene all'art. 436 Cod. civ., di cui a torto invocherebbe l'applicazione. Così, se l'acquirente di Veneri e di Sirene nude le vesta secondo il figurino dell'ultima moda di Parigi, avrà certo offesa l'individualità artistica dell'opera e violato il diritto personale dell'autore, attribuendogli un'opera, che egli non ha mai pensata nè eseguita. Tali atti perciò sono riprovati dalle leggi, dalla dottrina e dalla giurisprudenza (1).

**743**. Si è dedotto che questa teorica non può integralmente accettarsi. Se è vero infatti che l'acquirente di un'opera d'arte non può modificarla, non è vero che egli possa farla trasformare in modo irriconoscibile e distruggerla.

Nell'opera dell'ingegno, osserva l'egregio avv. Musatti, non bisogna vedere soltanto il *corpus mechanicum*, ma anche l'obbietto della proprietà letteraria, creato dall'autore. Perciò mentre il quadro, la statua, ecc., appartengono all'acquirente, questi non può violare il diritto personale dell'autore, che è dato dal *vinculum spirituale*, che lo unisce a questa. Egli infatti non può essere presentato al pubblico, se non nella forma che ha dato all'opera sua. Ciò era certo nella comune

---

(1) Per l'Italia, cfr. il citato studio del Luzzatti. — Per la Germania cfr. App. Berlino, 11 ottobre 1911 (*Droit d'auteur*, 1912, 50 e seg.), confermata dalla sentenza 8 giugno 1912, del Tribunale dell'Impero (*Ibid.*, 1913, 9 e seguenti).

intenzione delle parti, allorchè si addivenne alla conchiusione del contratto (art. 1131), e i contratti bisogna che siano eseguiti in buona fede (art. 1124) (1).

Dagli stessi principî bisognerebbe dedurre che l'acquirente di un'opera d'arte non abbia il diritto di distruggerla, qualunque sia il movente che lo induca a tale azione: sia che voglia esercitare lo *jus abutendi* che gli conferisce l'articolo 436 Cod. civ.; sia che intenda fare ingiuria all'artista; sia che abbia il proposito d'impedirgli che la sua fama si riaffermi. L'oggetto della compra-vendita non rappresenta soltanto il *corpus mechanicum* acquistato, nè l'artista ebbe di mira di spogliarsi dei suoi diritti di autore su di esso. Perciò ne lede il diritto l'acquirente che distrugga l'oggetto, tanto se ciò faccia per esercitare lo *jus abutendi* riconosciuto nella proprietà ordinaria, quanto per far dispetto o ingiuria all'autore.

**744.** Altri opinano che si debba distinguere, secondo che l'acquirente riserbi esclusivamente per sè l'opera acquistata, o ne faccia a sua volta oggetto di vendita. Nel primo caso, a parer loro, non può dubitarsi che, salvo espressa stipulazione contraria, come il compratore ha il diritto di distruggere l'opera, abbia il diritto di apportarvi qualunque modificazione gli sembri opportuna. Egli infatti è il proprietario dell'*opus mechanicum*, e può disporne come vuole. D'altronde trattasi di atto compiuto nell'àmbito delle pareti domestiche, di fronte alle quali ogni divieto legislativo deve soffermarsi, perchè altrimenti s'introdurrebbe un sistema di spionaggio, che la libertà del cittadino, nella vita moderna, ha il diritto di non tollerare. Se invece l'acquirente di un'opera artistica volesse modificarla, per venderla, parendogli che così essa ne riesca migliorata ed acquisti maggior valore venale, non lo potrebbe, perchè non ha il diritto di presentare al pubblico l'opera dell'autore in una forma diversa da quella in cui questi l'ha concepita e l'ha alienata.

(1) Il Tribunale di Firenze, nella sentenza 13 luglio 1910 (annotata dal Musatti), giunge alla medesima conseguenza, ma per via diversa, considerando cioè le modificazioni apportate all'opera come riproduzioni di essa. Bene però il Musatti critica tale motivazione, rilevando che « riproduzione è riproduzione, e qui non si trattava di ciò; si trattava di alterazione di quell'unico esemplare, che era stato compra-venduto, e che rimaneva unico ».

**745.** Contro questa teoria si è obbiettato che così l'opera modificata dall'acquirente diventerebbe *inalienabile;* che sarebbe di fatto vietata all'acquirente anche la più stretta pubblicazione di essa *inter amicos;* che non avrebbe nemmeno diritto di farla restaurare da artista diverso dal suo autore quando fosse deperita.

**746.** A mio avviso, la questione è troppo grave per essere trattata in poche righe. Si ricollega infatti ai vincoli cui sono soggette le antichità e certe opere di belle arti, e che illustrerò in seguito (1). E sono vincoli stabiliti dalla legge, con carattere di ordine pubblico, perchè ispirati a moventi di pubblico e non di privato interesse. Ma, se ciò è esatto, è vero altresì che, in ogni caso, i vincoli in argomento non si possono ritenere estensibili ad ogni proprietà artistica.

In sostanza, quando non si possa parlare dei vincoli suddetti, deve ritenersi che l'artista abbia venduta l'opera sua e il compratore abbia acquistato su di essa i diritti dominicali. Ne deriva che questi non possa esercitare i suoi diritti in modo da offendere quei diritti personali che l'autore non gli ha e non gli poteva trasferire, ma possa bene esercitare le facoltà che gli sono state trasferite. Quindi egli non potrebbe cedere, riprodurre l'opera e spacciarla sotto il nome di altro artista; e non potrebbe nemmeno farla modificare e riprodurla così modificata, perchè, in tali casi, offenderebbe i diritti personali dell'artista. Ma se si andasse più oltre, il compratore diventerebbe un depositario dell'autore, con oneri che, solo a fini d'interesse pubblico, la legge ha giustamente sanzionato e può sanzionare.

**747.** *e) « Quid juris » degli articoli destinati o inviati ai periodici?*

È anche controverso, se il direttore di un periodico possa modificare gli articoli che i collaboratori ordinari e straordinari gl'inviano, allo scopo di renderli conformi al programma del suo giornale.

**748.** Di solito si è distinto tra articoli scritti dai redattori ordinari e quelli scritti da collaboratori straordinari, estranei alla redazione.

---

(1) Cfr. n. 770 a 790, pag. 50 e seguenti.

Per questi ultimi si ritiene generalmente che il direttore di una rivista politica non possa modificare gli articoli che gli sono rimessi, se non alla condizione di prevenirne l'autore e di ottenere il suo consenso. Nel caso che ciò non abbia fatto, non basterebbe dire che i tagli e le modificazioni non alterano il pensiero dell'opera; e l'autore ha diritto di reclamare, a titolo di risarcimento di danni, che i rimaneggiamenti gli hanno potuto cagionare, l'inserzione, nella stessa rivista, di una lettera con la quale egli spieghi e disapprovi i cambiamenti operati nell'articolo pubblicato sotto il suo nome (1).

Quando poi si tratta di scrittori addetti alla redazione di un periodico, l'antica giurisprudenza riteneva che non abbiano il diritto di lagnarsi delle modificazioni e dei tagli apportati dal direttore ai loro articoli, specialmente se sono pochi e di scarso valore (2).

**749.** A parer mio, la distinzione suddetta non è accettabile, perchè il più rigoroso rispetto dei diritti personali del collaboratore deve osservarsi tanto se si tratti di redattori ordinari, quanto se di collaboratori straordinari. Tra queste due categorie non può esservi differenza essenziale, e anzi così gli uni come gli altri, scrivendo per un giornale, sono tenuti a rispettarne il programma. L'indirizzo del giornale è il presupposto necessario della forma speciale di collaborazione che in esso si svolge. Tanto i singoli collaboratori, relativamente alla proprietà intellettuale dei loro scritti, quanto il direttore del giornale, hanno nel programma il limite all'esercizio dei loro diritti. Ne segue che al direttore del giornale sia negato il diritto di eseguire le manomissioni in argomento, senza il consenso dell'autore. Tuttavia, se questi vi acconsenta, l'articolo può essere modificato e pubblicato senza il nome dell'autore, sicchè diventa per tal modo un articolo di redazione. Mancando anche questo consenso da parte dell'autore, il direttore ha la facoltà di non pubblicare gli articoli che non siano conformi al programma

---

(1) App. Parigi, 16 marzo 1865 (*Dalloz*, 1865, II, 215); Cassaz. civile, 21 agosto 1867 (*Ibid.*, 1867, I, 369); e, su rinvio, App. Orléans, 15 maggio 1868 (*Ibid.*, 1868, I, 128).

(2) Cfr. App. Parigi, 16 marzo 1865 (*Dalloz*, 1865, II, 214).

del giornale (1), ovvero di pubblicarli, ma di far seguire loro, nello stesso numero del giornale, o in uno successivo, un articolo contrario (*Gegenartikel*), nel quale spieghi la difformità dell'articolo del collaboratore con l'indirizzo del giornale (2).

**750**. *Diritto di pubblicare l'opera sotto il proprio nome, anonima o pseudonima* (3).

Anche importante è il diritto personale di decidere se l'opera debbasi pubblicare anonima, pseudonima o sotto il proprio nome; ed esso spetta indubbiamente all'autore, come un diritto suo personale (4). Se non fosse lecito di usare pseudonimo o di serbare l'anonimo, molti rinunzierebbero a pubblicare le loro opere, per un riserbo che il legislatore non ha il diritto di disconoscere: e ciò mentre offenderebbe

---

(1) Cfr. Trib. Roma, 5 aprile 1901 (est. Faggella, *Giur. ital.*, 1901, I, 2, 440; *Foro ital.*, 1902, I, 49, con *Nota* del Filomusi-Guelfi); 16 marzo 1909, (est. Simonetti, *Giur. ital.*, 1909, I, 2, 253; *Palazzo di giustizia*, 1909, 236; *Riv. dir. comm.*, 1909, 231, con *Nota* del Musatti; *Riv. dir. pubbl.*, 1910, II, 19); App. Roma, 30 dicembre 1909 (*Giorn. infortuni*, 1910, 7; *Giur. it.*, 1910, I, 2, 85; *La Legge*, 1910, 245; *Riv. univers.*, 1910, 26; *Riv. dir. pubbl.* 1910, II, 24. con *Nota* del Chironi; *Riv. giur. Trani*, 1910, 29). Cfr. anche Di Franco, *Il contratto di lavoro giornalistico* (*Il diritto comm.*, 1911, I, 48 e seguenti); Galizia, *L'azienda giornalistica*, pag. 92 e 120, Roma 1913.

(2) Cfr. al riguardo: Duplat, *Le journal, sa vie juridique, ses responsabilités civiles*, pag. 39, Paris 1909; Galizia, *L'azienda giornalistica*, pag. 119 e seg., Roma 1913; Luciani, *Le pubblicazioni periodiche nel diritto privato*, pag. 118, Roma 1893.

(3) Reibel, *Du nom commercial, artistique et littéraire en droit français*, Paris 1905; Valori, *Gli pseudonimi e la proprietà letteraria* (*Rivista di dir. commerciale*, 1908, I, 495), oltre gli autori citati nel vol. I, pag. 320, nota 2.

(4) Il divieto di assumere un falso nome non si estende fino agli pseudonimi letterari ed artistici. Soltanto etimologicamente *pseudonimo* significa nome falso. In pratica invece esso non ha lo scopo di nascondere la persona per speranza d'impunità nella perpetrazione di un reato, ma solo di nasconderla nella esplicazione di una attività inoffensiva e anzi giovevole, almeno in teoria, al progresso del diritto. Insomma non è una falsa personalità diretta a nascondere la vera; ma questa resta integra e indeterminata — la personalità di tutti i giorni (*Alltagsperson*) come efficacemente la designa Opet, *Das Namenrecht des bürgerlichen Gesetzbuchs* (*Archiv für civ. Praxis*, LXXXVII, 1897), pag. 325 — col nome vero, e solo la personalità artistica o letteraria viene nascosta sotto lo pseudonimo. Cfr. su tutta questa materia, Perreau, *Le droit au nom en matière civile*, pag. 451 e seg., Paris 1910.

inutilmente la personalità dello scrittore, potrebbe anche nuocere al progresso delle lettere e delle arti.

Conformemente ai detti principî, è stato deciso che un editore non può pubblicare anonima un'opera che l'autore intende pubblicare col suo nome (1); e che l'editore di un'opera d'arte non può sostituire su di essa al nome dell'autore quello di altro artista (2), o il suo nome (3); e nemmeno cancellare da essa il nome dell'autore (4).

Inoltre, dal diritto di pubblicar l'opera anonima o pseudonima deriva che l'autore possa, quando creda, rivelarsi (5); e che, quando egli voglia conservare l'anonimo, non potrebbe chicchessia ripubblicare l'opera col vero nome dell'autore (6). D'altra parte però, se fu convenuta la cessione dell'opera, senza patto espresso di pubblicarla anonima, non potrebbe l'autore impedire che venisse pubblicata col suo nome (7).

**751.** Lo stesso che si è detto per i singoli autori deve dirsi per i collaboratori. Perciò non potrebbe la maggioranza di essi, o l'editore, o il direttore di teatro sopprimere dal titolo dell'opera il nome di un collaboratore, o sostituirlo con altri (8).

Inoltre tutti i collaboratori hanno il diritto di figurare come autori di essa, e nell'ordine tra essi prestabilito (9).

---

(1) Cfr. Trib. della Senna, 30 marzo 1835 (*Gazette des Tribunaux*, del 1° aprile 1835), e App. Parigi, 17 dicembre 1838 (*Ibid.*, del giorno successivo).

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 14 dicembre 1859 (*Pataille*, 1860, 66), 21 giugno 1871 (*Ibid.*, 1871, 112); App. Parigi, 14 gennaio 1885 (*Dalloz*, 1886, II, 21, con *Nota* di richiamo di dottrina e di giurisprudenza), e 25 gennaio 1889 (*Pataille*, 1890, 187).

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 24 febbraio 1888 (*Pataille*, 1890, 185).

(4) Cfr. Trib. civ. della Senna, 31 dicembre 1862 (*Pataille*, 1866, 43).

(5) Lo stesso diritto spetta, di regola, agli eredi. Alcune legislazioni però lo negano loro, partendo dal principio che essi non debbano fare cosa contraria alla volontà del defunto.

(6) Cfr. nel *Droit d'auteur*, 1913, pag. 152, il caso della baronessa Ebner-Eschenbach, che nel 1858 aveva pubblicato a Lipsia un opuscolo anonimo, e se lo è visto ristampare nel 1913 col suo nome.

(7) Cfr. App. Parigi, 26 novembre 1867 (*Pataille*, 1867, 402).

(8) Cfr. Trib. comm. della Senna, 26 giugno 1832 (*Gaz. des Trib.*, del 29 giugno); 27 gennaio e 21 maggio 1847 (in Blanc, op. cit., pag. 103).

(9) Questa può dirsi giurisprudenza concorde. Infatti il Tribunale della Senna, con sentenze 27 gennaio 1847, 6 gennaio 1853 (in Blanc, op. cit., pag. 103, nota 2), 18 novembre 1868 (*Pataille*, 1869, 43) e 12 febbraio 1897 (*Ibid.*, 1897, 77), ha deciso che non possa omettersi il nome

D'altra parte colui che aveva promesso di collaborare intorno ad un'opera e che, pur non avendovi poi di fatto collaborato, vede segnato il suo nome su di essa, ha diritto che sia tolto il suo nome dall'opera (1).

**752.** Secondo la generalità della dottrina, il diritto allo pseudonimo, deriva dal diritto generale della personalità di garentirsi contro ogni confusione da tutti gli altri. Ma, come ha acutamente dimostrato il Perreau (2), tale dottrina è affatto insufficiente.

Lo pseudonimo serve, come si è già detto, a designare la personalità in una determinata sfera di azione. Adunque, in tanto può sorgere il diritto allo pseudonimo, in quanto chi lo ha assunto ne abbia fatto un segno distintivo della sua personalità artistica o letteraria. Non il bisogno di evitare ogni confusione, ma quello di conservare la fama che si è acquistata con lo pseudonimo, dà ragione del riconoscimento di questo istituto nell'ordinamento giuridico moderno. E il fondamento di tal diritto non deve essere rinvenuto nella scelta dello pseudonimo, cioè nell'*occupazione* di esso, bensì nel fatto di avergli data efficacia distintiva della propria personalità; deve cioè ritrovarsi in un titolo affine alla *specificazione*.

Premesse tali nozioni, riesce facile decidere le numerose questioni, che sono sôrte a proposito degli pseudonimi, e delle quali qui interessano quelle relative alla proprietà intellettuale.

---

di alcun coautore. Con sentenza 26 giugno 1832 (*Gaz. des Trib.*, del 29 giugno successivo), ha inibito al Direttore della « Porte Saint Martin » di annunziare *La Tour de Nesle*, facendo precedere il nome di ALESSANDRO DUMAS a quello di FEDERICO GAILLARDET, perchè ciò avrebbe potuto far credere che il DUMAS avesse avuta la parte principale nella composizione del dramma. Neppure quindi l'interesse dell'autore a lanciare meglio l'opera sul mercato, e quello degli autori a vedere il successo commerciale della loro produzione può derogare alla disposizione dei nomi dei collaboratori, nell'ordine che venne stabilito, in vista della parte avuta da ognuno di essi nella creazione dell'opera.

(1) Talvolta costui si accontenta di dare al fatto una certa pubblicità. NINO TAMASSIA, per es., a proposito del manoscritto di BASSIANO, pubblicato sotto il nome suo e quello del PALMIERI, nella *Bibliotheca juridica medii aevi*, si è limitato a dichiarare che egli aveva promesso la prefazione e le note, che non potè più fare, e che il lavoro paleografo era stato compiuto dal PALMIERI (cfr. *Arch. giur.*, LXVI, 1901, 561).

(2) Op. cit., pag. 455.

**753.** Si questiona, se un autore possa assumere a pseudonimo il nome altrui (1). Oramai prevale l'opinione che tale diritto non spetti, allorchè l'uso suddetto sia atto ad ingenerare confusione tra lo scrittore e il titolare del nome, poichè in tal caso questi avrebbe interesse ad opporsi (2). Sicchè, nel caso suddetto, il titolare del nome può instare in giudizio per costringere l'autore a sopprimere il suo nome dall'opera, e anche ad indennizzarlo dei danni, se da tal fatto glie ne fossero derivati (art. 1151 Cod. civ.) (3).

Ma l'uso effettivo come pseudonimo del nome altrui non deve essere continuato per molto tempo, senza che il titolare di esso ne abbia mosso lamento, fino a che cioè il nome suddetto sia diventato lo pseudonimo dell'autore, e non vi sia più possibilità di alcuna confusione. Se ciò infatti fosse avvenuto, l'azione del titolare per la soppressione del nome dalle opere suddette dovrebbe essere respinta. In tal caso lo scrittore ha impresso al nome una individualità propria, sì da farlo divenire la sua particolare designazione, e quindi il titolare non può più opporsi alla continuazione dell'uso di tale pseudonimo, poichè è venuta a cessare ogni possibilità di confusione (4).

**754.** Può accadere che due persone avessero assunto il medesimo pseudonimo, per contrassegnare la loro attività

---

(1) Naturalmente, se sorgessero contestazioni, chi ha usato l'altrui nome come pseudonimo dovrebbe fornire la prova di essere lui autore dell'opera; ma tale prova può anche risultare da presunzioni gravi, precise e concordanti. Cfr. App. Lione, 6 agosto 1858 (*Pataille*, 1858, 389).

(2) Cfr. App. Parigi, 20 marzo 1826 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo) e 14 gennaio 1885 (*Dalloz*, 1886, II, 21).

Colui di cui si usasse il nome ha diritto di non vedersi attribuita la paternità di opere che non sono sue.

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 18 febbraio e 14 maggio 1905 (*Gaz. des Tribunaux*, 21 aprile e 9 giugno 1905).

(4) Cfr. Trib. della Senna, 1° aprile 1868 (*Pataille*, 1869, 144); 19 dicembre 1878 (*Ibid.*, 1879, 172); 23 marzo 1882 (*Ibid.*, 1882, 175, 179); 12 luglio 1903 (*Temps*, del 2 agosto 1903, 4); 11 gennaio 1909 (*La Loi*, del 1° marzo 1909); Trib. Tolosa, 18 maggio 1886 (*Sirey*, 1886, II, 119).

Quanto poi alla dottrina, cfr. Kohler, *Das Individualrecht als Namensrecht* (*Archiv für bürgerl. Recht*, V, 79); Musatti, *Gli pseudonimi e la proprietà letteraria* (*Riv. di dir. comm.*, 1908, I, 395); Olshausen, *Das Verhältniss des Namensrechts zum Firmenrecht*, pag. 19 e seg., Berlin 1900; Ricca-Barberis, *Il caso Rosny* (*Riv. di dir. comm.*, 1903, I, 493); nonchè gli autori citati nel vol. I, n. 497, pag. 320, nota 2.

letteraria ed artistica. Nel conflitto che si verrà a determinare tra esse, vi sarà, e quale sarà il titolo di preferenza?

L'Adler sostiene che il conflitto debba risolversi a favore del primo occupante. Invece il Pacchioni lo risolve in favore di chi ha già dato allo pseudonimo un significato simbolico e un valore apprezzabile. Il Perreau (1) ritiene che il primo possessore dello pseudonimo possa vietarne l'uso ad altri, prima però che questi abbiano dato allo stesso pseudonimo una reputazione personale. Quando ciò fosse avvenuto, viene meno il diritto di agire, perchè si tratta di diritti che ognuno ha acquistato al medesimo titolo e che trovano, per il medesimo titolo, protezione nella legge. Non vi è quindi poziorità di diritti, e perciò non è possibile preferire l'uno all'altro. E tanto più bisogna venire a tale soluzione, in quanto sono inaccettabili ambo le soluzioni proposte per dirimere il conflitto. Infatti, come osserva acutamente il Perreau, « réserver le pseudonyme commun à celui des deux qui posséderait la réputation la plus considérable et qui éprouverait le plus grand dommage en le perdant serait s'exposer aux solutions les plus arbitraires, et faire dépendre la solution du litige d'appréciations trop délicates et trop fragiles pour asseoir une thèse juridique. Enfin l'attribuer exclusivement à la réputation la plus ancienne serait sacrifier l'autre, dont pourtant les avantages, dus eux aussi à des efforts, des travaux et des mérites, ne peuvent pas sans injustice grave être enlevés à leur bénéficiaire ».

**755.** Si disputa, infine, a chi appartenga lo pseudonimo adottato per le rubriche dei giornali.

Il Kohler, che sostiene la personalità del giornale, non esita ad attribuirne a questo il diritto (2).

Il Galizia (3) distingue tra gli pseudonimi, che sono designazione della personalità dello scrittore e quelli adoperati per una rubrica fissa del giornale. I primi appartengono ai collaboratori, anche quando fossero stati scelti, per caso, dall'editore o dal direttore del periodico; i secondi, che desi-

---

(1) Op. cit., pag. 460.

(2) Cfr., altresì, Trib. civile della Senna, 16 gennaio 1889 (*Pataille*, 1889, 317).

(3) Op. cit., pag. 125 e seguenti.

gnano lo speciale atteggiamento della produzione giornalistica, appartengono al proprietario del giornale, e seguono, come accessorio, il destino giuridico della cosa principale (titolo di rubrica).

A parer mio, anche qui deve essere adottato il principio che informa tutta questa materia: che cioè lo pseudonimo appartiene a chi gli ha dato virtù distintiva, a chi ne ha fatto una designazione della sua personalità. Nè esso può essere considerato come accessorio della rubrica: sarebbe per verità contrario a tutti i principî subordinare ad una qualsiasi rubrica il segno distintivo di una personalità letteraria. Tra i due oggetti non vi è tale rapporto di connessione e di dipendenza, da doversi considerare l'uno come accessorio dell'altro. E poichè il loro fondamento e il loro scopo sono differenti, ognuno segue il proprio regolamento giuridico.

**756.** La Commissione del 1901 non ha affrontata la questione in tutto il suo complesso, poichè si è limitata a prescrivere nel 1° comma dell'art. 23: « L'autore ha il diritto di fare riconoscere in giudizio la sua qualità d'autore contro chiunque si attribuisca tale qualità » (1). Più comprensivo appare invece l'art. 14 del disegno di legge-tipo; ma anche esso ha bisogno di essere completato, sicchè mi sembra che i due articoli dovrebbero andar fusi (2).

---

(1) Si noti che non consento nell'opinione espressa dalla detta Commissione extraparlamentare, che, anche in mancanza di tale disposizione, il fatto cadrebbe sotto la sanzione dell'art. 1151 Cod. civile. Esso invece sarebbe illecito, anche quando nessun danno derivasse al vero autore, come quando, avendo questi in precedenza pubblicata l'opera, il fatto del contravventore cadesse sotto la censura e il ridicolo del pubblico. La sanzione di tale diritto non deve ritrovarsi adunque nel danno aquiliano. Deve invece rinvenirsi nella *actio injuriarum*, posta a protezione dei diritti della personalità, e che prescinde da ogni idea di danno, poichè basta la lesione del diritto personale. Che se poi non si volesse accettare tale soluzione, potrebbe trovarsi la sanzione del diritto in argomento nell'azione di concorrenza sleale, se, come ritengo, non possa a quest'azione essere contestata la carta di cittadinanza in tema di proprietà intellettuale.

(2) L'art. 14 del progetto di legge-tipo preparato dall' « Association internationale » suona così: « Il en est de même de l'usurpation du nom d'un auteur, ainsi que de l'imitation frauduleuse de sa signature ou de tout signe distinctif, monogramme ou autre, adopté par lui ».

**757.** Purtroppo però non mancano esempî di violazioni dell'importantissimo diritto in disputa. Esse però sono state represse dalla giurisprudenza (1).

Vuolsi altresì notare che sono state anche represse le frequenti attribuzioni di opere letterarie (2) ad autori rinomati, i quali però non hanno mancato di protestare contro tale fatto lesivo della loro personalità (3).

Più frequenti sono le false attribuzioni di opere artistiche ad autori pregiati. Contro di esse le leggi non hanno sempre rimedî efficaci (4), epperò costanti sono i voti dei Congressi internazionali per una più efficace tutela (5). Ma, purtroppo,

---

(1) Cfr. App. Milano, 6 marzo 1888 (*I diritti d'autore*, 1888, 57); Trib. Napoli, 17 giugno 1889 (*Ibid.*, 1889, 118).

Inoltre la giurisprudenza tende ad ammettere in tali casi l'azione di concorrenza sleale, anche quando buona parte dell'opera altrui sia stata trasfusa nella propria, nè per questa siano state compiute le formalità richieste dalla legge speciale. Cfr. Cass. Torino, 17 luglio 1906 (*Giur. ital.*, I, I, 1013).

(2) Cfr., al riguardo, la Circolare Zanardelli del 24 dicembre 1881 (*Leg. e decr.*, pag. 68).

(3) Oltre ciò che ho ricordato nel vol. I, n. 7, pag. 6, e n. 11, pag. 10, mette conto di trascrivere la breve ma energica protesta, che si legge nel testamento di JUSTUS LIPSIUS: « *Ego semel et serio testor, audite qui in Europa: Nihil meum est aut erit, quod non de autographo meo et me volente sit expressum. Quicumque aliter, mihi injuriam facit, vobis fucum* ». Cfr. ORTLOFF, *Das Autor- u. Verlagsrecht als strafrechtlich zu schützendes Recht* (*Jahrb. für die Dogmatik*, V, 1861), pag. 344.

Anche il GIUSTI, nella Prefazione alle sue opere stampate nel 1848, ebbe a lamentarsi che fossero state pubblicate anche « otto o dieci composizioni che *aveva* rifiutate, e altrettante che non *erano sue* per nulla ».

Si noti infine che questo avviene sopratutto per le opere postume e per gli epistolarî, che talvolta danneggiano, più che accrescere, la fama dell'autore.

(4) Ciò è vietato e punito dagli art. 296 e 297 Cod. penale, ben più larghi della legge francese 28 luglio 1824, che, parlando di prodotti fabbricati anzichè delle opere dell'ingegno, è stata ritenuta inapplicabile ai letterati e agli artisti. E quantunque la giurisprudenza francese avesse sempre represse civilmente le violazioni del diritto in esame, pure si ritenne necessario punire espressamente le frodi in materia artistica con pene congrue. Però la legge francese del 9 febbraio 1895 esclude, senza alcuna plausibile ragione, dalla sua sfera di applicazione i letterati e gli architetti, nonchè le opere cadute nel dominio pubblico.

(5) I Congressi internazionali si sono accordati nel ritenere che la usurpazione dei nomi, dei monogrammi, delle firme, apposte per designare le opere dell'ingegno, sia repressa penalmente. Cfr. i voti emessi dalla Conferenza diplomatica di Parigi nel 1896; dall'Ass. lett. e art. int., nonchè dal Congresso internazionale delle Arti del disegno tenutosi a

finora non si è raggiunto alcun risultato utile, anche perchè gli artisti, non riuniti in società, non riescono a scoprire le violazioni di questo importante diritto personale. E frattanto in tutti i paesi e in tutti i tempi ha prosperato l'industria delle false opere d'arte.

**758.** *Diritto di ritirare l'opera dal commercio.*

Non può disconoscersi all'autore nemmeno il diritto di ritirare l'opera dal commercio, qualora, dopo averla pubblicata, riscontri che essa non conferisce nulla alla sua fama, anzi la danneggia (1).

È noto, per esempio, che Severino Ferrari, negli ultimi anni della sua breve vita, aveva ritirati dal commercio i suoi sonetti.

È stato anche deciso, in Francia, che, quando un'opera sia stata ritirata dal repertorio di un teatro da tutti i collaboratori, uno di essi possa proibire al suo antico collaboratore di farla rappresentare in altro teatro. Si è per tal modo partiti dal principio: *melior est conditio prohibentis* (2).

**759.** Si disputa se spetti tale diritto, anche quando l'autore abbia ceduta l'opera sua ad un editore.

Il Pouillet (3) lo nega, perchè, perfezionato il contratto di edizione o di cessione, non può essere rescisso per volontà unilaterale di uno dei contraenti.

Invece altri seguono diverso avviso, ritenendo che il diritto comune non sia applicabile in questa materia, nella

---

Parigi nel 1900; e dalla stessa Associazione a Vevey nel 1901. Si deve anzi rilevare il principio proclamato dall'Associazione a Parigi nel 1900: « Toute atteinte portée au droit de l'auteur donne ouverture à une action en dommages-intérêts ».

(1) Cfr. App. Parigi, 1° febbraio 1900, e Cass. di Francia, 25 giugno 1902 (*Dalloz*, 1903, I, 5), secondo le quali anche « la mise en commun de cet émolument *ne peut* porter atteinte à la faculté de l'auteur, inhérente à sa personnalité même, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création, *ou même de la supprimer*, pourvu qu'il n'agisse point dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ou des représentants de ce dernier ».

(2) Appello Parigi, 19 dicembre 1878 (*Pataille*, 1879, 82); Pouillet, op. cit., n. 793, pag. 707. La questione va trattata, per evidente ragione sistematica, nella parte illustrativa dei diritti dei singoli collaboratori. Cfr. n. 823 e seg., pag. 95 e seguenti.

(3) Op. cit., n. 297, pag. 307 e seguenti.

quale i diritti personali dell'autore hanno maggiore importanza degl'interessi economici dei contraenti. Ciò affermò cinquant'anni or sono il De Vallée, in una requisitoria rimasta meritatamente famosa (1); ed è riconosciuto anche da non pochi scrittori.

Naturalmente però, pure accettandosi tale teorica, si ritiene che, se l'autore voglia che l'impresario non proceda alla rappresentazione della sua opera, o l'editore la sopprima, in vista del cambiamento delle sue idee in rapporto ad essa, deve non solo indennizzare costoro delle spese fatte per la messa in scena o riproduzione dell'opera, ma anche del mancato guadagno.

**760**. Si dubita poi, se, caduta l'opera nel dominio pubblico, sia lecito ad ognuno riprodurla, anche se l'autore l'avesse ritirata dal commercio o sconfessata. Certo tali fatti non annullano la pubblicazione già avvenuta; ma occorre per lo meno fare menzione del pentimento dell'autore dell'opera, e occorre farlo in modo abbastanza visibile. Altrimenti si viola l'importante diritto personale di ripu-

(1) È inserita nel *Pataille*, 1865, 69, e giova riportarne i passi più importanti: « Il y a des gens qui pensent que l'auteur peut toujours empêcher de jouer sa pièce, même quand il a livré son manuscrit. L'auteur, dit-on, ne vend pas son manuscrit; il s'oblige à laisser représenter son œuvre, mais ce n'est là qu'une obligation de faire, dont l'inexécution se résout en dommages-intérêts. Autrement, voyez le danger pour l'auteur: il aperçoit, au cours des répétitions, la faiblesse de son œuvre, il sent le besoin de la refaire; un événement survenu a changé les conditions de l'œuvre; la pièce est politique, par exemple, elle critique les vainqueurs du moment, comme c'est toujours le droit au théâtre; les vainqueurs sont devenus les vaincus, la pièce est impossible et la loyalité de l'auteur lui commande de la retirer et d'en empêcher la représentation, dût sa fortune en souffrir beaucoup. Portons encore plus haut l'hypothèse, si vous le voulez bien. Un homme écrit une comédie pour frapper ce qu'il croit être les abus de la religion; au moment où son œuvre va être représentée, il éprouve, dans une mesure quelconque, les grandes émotions de Saint Paul, et il tourne son âme vers la religion dont il l'avait détournée; faudra-t-il qu'il laisse publier, représenter sous son nom une œuvre qui, ayant cessé d'être l'expression de sa pensée, trahira ses plus ardentes croyances et le fera voir à ses contemporains impie, sceptique, athée, quand il a l'âme pleine de Dieu? Je pourrais étendre les hypothèses, sans pouvoir les élever au-dessus de celle que je viens de faire. Si vous aviez à juger, dans l'une d'elles, le droit de l'auteur, vous le consacreriez, sauf à indemniser le théâtre autant qu'il le faudrait ».

diare l'opera, che più non risponde al sentimento attuale dell'autore (1).

**761.** *Diritto di agire in giudizio contro i contraffattori.*

Altro diritto personale è quello di agire in giudizio contro i contraffattori (2), o contro coloro che modificano illecitamente l'opera dell'autore (3).

**762.** Anche tale diritto non vien meno neppure quando sia stata ceduta ad altri la proprietà letteraria dell'opera, perchè, come questi può tutelare il diritto patrimoniale che gli è stato trasmesso, così l'autore può garentire i diritti personali che sono rimasti in lui, e che sono incapaci di qualsiasi cessione (4). E tanto più bisogna venire in tale avviso, in quanto il cessionario potrebbe rifiutarsi di agire contro i contraffattori, o per non volersi impigliare in una lite, ovvero per effetto di collusione con costoro (5).

---

(1) La questione si è presentata a proposito di alcune opere giovanili di GABRIELE D'ANNUNZIO, per le quali l'editore Sommaruga non aveva avuto cura di adempiere alle formalità di legge. Esse sono state recentemente riprodotte in modo scorretto e indecoroso.

Cfr., al riguardo, le acute osservazioni del CARNELUTTI (*Rivista di dir. comm.*, 1914, I, 456 e seg.), nonchè quanto ne ho scritto nel vol. I, n. 701, pag. 504 e seguenti.

(2) Cfr. Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Foro ital.*, 1908, I, 611), a proposito di riproduzioni di composizioni musicali mediante dischi di grammofono. « Tali riproduzioni, disse la Corte, rappresentano indubbiamente una menomazione dei diritti degli autori sull'integrità della loro opera e sulla dignità del loro nome ».

(3) Bene la Cass. di Torino, nella citata sentenza del 1908, rilevò che « l'autore ritiene sempre il diritto che l'opera sia a lui attribuita e che la integrità intellettuale della stessa sia rispettata. Queste facoltà ora si uniscono a quelle patrimoniali di esclusività di riproduzione dell'opera, ora si separano da queste, rimanendo nella persona dell'autore, mentre le altre passano negli aventi causa, ai quali l'autore le abbia trasferite. Quindi, in caso di contraffazione, vi può essere il concorso delle due azioni dell'editore e dell'autore contro il contraffattore, questa a tutela di un interesse personale e quella in nome di un interesse patrimoniale ».

(4) Perciò, nel caso che sia l'autore e non il cessionario l'attore nel giudizio di contraffazione, gli effetti pecuniari della lite devono cedere in favore del cessionario, salvo quanto riguarda il rimborso delle spese erogate dall'autore. Per costui la lite non può avere che effetti puramente personali.

(5) Uniformandosi a tale principio, la Commissione del 1901 ha proposto l'art. 23, comma 2°, del suo progetto, come segue: « Egli (l'autore), anche dopo aver trasferito in altri i proprî diritti, conserva quello di agire in giudizio contro i contraffattori ».

**763.** *« Quid juris » del diritto di impedire che altri distrugga l'opera?*

Si sostiene da qualcuno (1), che l'autore di un'opera letteraria o artistica abbia il diritto d'impedire che altre persone distruggano la sua opera, facendone sparire gli esemplari, che ne sono l'espressione materiale. E ciò perchè i terzi non debbono in alcun modo ostacolare il diritto dell'autore.

**764.** Parmi tuttavia che tale teorica non possa essere presa in senso assoluto.

Invero, se si trattasse degli esemplari di un libro, nessuna azione potrebbe, di regola, esercitarsi contro colui che ne acquistasse in numero più o meno rilevante e li distruggesse. Tale fatto non produce alcun danno all'autore, ed anzi, di regola, lo avvantaggia, perchè agevola lo spaccio dell'opera. Inoltre esso non può nemmeno pregiudicare la diffusione dell'opera, perchè basterà una ulteriore edizione in gran numero di esemplari e a prezzo elevato, per arrestare lo spirito distruttore, da cui fossero invasi i malevoli. Che se per altro la distruzione dell'opera fosse compiuta con l'intento di nuocere alla reputazione dell'autore — come se, ad es., alcuno si facesse a distruggere in pubblico gli esemplari dell'opera, dopo averli sporcati e proclamati cosa immonda —, spetterebbe all'autore l'*actio injuriarum*, a tutela della sua personalità.

Quanto poi alle opere d'arte, occorre richiamare quanto ho già detto più sopra (2).

**765.** *I diritti personali rimangono nell'autore, anche quando abbia ceduti i diritti patrimoniali all'editore.*

Anche quando l'autore abbia ceduto ad altri l'esercizio della proprietà intellettuale, gli rimangono i diritti personali sull'opera. Perciò egli può sorvegliarne la pubblicazione, in modo che l'opera sia tipograficamente corretta e senza modificazioni, aggiunte o tagli. Può opporsi a che la divulga-

---

(1) Cfr. per es. HUARD, op. cit., pag. 293.
(2) Cfr. n. 741 e seg., pag. 31 e seguenti.

zione dell'opera avvenga in forma indecorosa e lesiva dei suoi diritti, sia che ciò venga messo in opera dal cessionario, sia da un terzo, con o senza il consenso di questi (1). Può opporsi a che l'editore pubblichi dopo molti anni un'opera giovanile cedutagli, e che non risponda più alla sua concezione letteraria, artistica o scientifica (2). Può impedire che sia apposta alla sua opera la prefazione di altri in sostituzione della propria, o anche aggiunta alla propria, ecc. (3).

**766.** *Diritto di scegliere gl'interpreti della propria opera.*

Si disputa, se spetti all'autore di scegliere gl'interpreti per la rappresentazione od esecuzione pubblica dell'opera sua.

In Francia, il diritto suddetto è generalmente riconosciuto, ma con qualche limitazione. Si ritiene cioè che, salvo espresso patto contrario, la scelta dell'autore debba farsi tra gli artisti già scritturati dalla Direzione del teatro; che se l'artista designato non possa recitare, per malattia sopravvenuta, e l'autore rifiuti di fare altra scelta, possa procedervi la Direzione del teatro (4).

**767.** La stessa questione si è presentata recentemente anche in Italia.

Nell'aprile 1908, il maestro Umberto Giordano promise al baritono Bernstiel, che gli avrebbe riserbata la parte di Napoleone alla prima rappresentazione dell'opera, se gli avesse ottenuta l'autorizzazione di musicare *Madame Sans Gêne* di Sardou. Ottenuta tale autorizzazione, il Giordano musicò l'opera e la cedette a Sonzogno e a Gatti-Casazza,

(1) Naturalmente, anche se la riproduzione indecorosa dell'opera sia avvenuta da parte del cessionario, l'autore agisce a tutela del suo diritto personale.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 4 dicembre 1911 (*Pataille*, 1912, I, 98), a proposito de la *Histoire de France* di ANATOLE FRANCE (ANATOLE THIBAUT), ceduta molti anni prima all'editore Lemerre, e mai da questi pubblicata. Cfr., altresì, DE GREGORIO, op. cit., pag. 312, nota 1; POTU, *Contrat d'édition. Publication tardive. Lorsqu'un éditeur a reçu d'un auteur le manuscrit d'une œuvre hystorique est-il tenu de la publier sans retard alors qu'aucun délai n'a eté fixé par la convention?* (*Annales de droit comm.*, 1912, 163).

(3) Questo, purtroppo, si è verificato per le opere di DICKENS, come ho già detto nel vol. I, n. 412, pag. 262, nota 2.

(4) Cfr. App. Parigi, 21 gennaio 1865 (*Pataille*, 1865, 63).

senza imporre la condizione di affidare al Bernstiel la parte in argomento. Di qui la lite, che fu portata davanti il Tribunale di Milano.

Il Bernstiel chiedeva dichiararsi che la promessa fattagli dal Giordano equivalesse a cessione parziale della proprietà intellettuale sull'opera, e che perciò fosse dichiarata abusiva la prima rappresentazione, in cui la parte di Napoleone fosse interpretata da altro artista.

A sua volta il maestro Giordano deduceva che la promessa da lui fatta non solo non costituiva cessione della proprietà intellettuale, essendo il diritto di rappresentazione ben diverso da quello d'interpretazione; ma che non costituiva neppure valida obbligazione giuridica, essendo una semplice promessa, non suscettibile di sanzione. Che del resto egli aveva fatto di tutto, per indurre Sonzogno e Gatti-Casazza a metterlo in grado di fare onore al suo impegno; ma che costoro non avevano voluto saperne.

Infine i cessionari chiedevano di essere messi fuori causa, poichè essi non avevano alcuna obbligazione verso il Bernstiel.

Il Tribunale adìto, con sentenza 23 maggio 1914 (1), ha rigettata la domanda, sia perchè non gli è sembrato obbligatorio l'impegno assunto dal Giordano; sia perchè ritenne che questi avesse fatto quanto era in poter suo, per indurre i cessionari dell'opera ad affidare al Bernstiel la parte di Napoleone I.

**768.** Ma bene a ragione il Musatti, nella grave nota che si è sopra citata, impugna entrambe le ragioni del decidere.

Nella specie infatti, il Tribunale si è troppo preoccupato dell'equivalenza tra prestazione e controprestazione, alla quale si sarebbe dovuta ricondurre la bilateralità del rapporto. In un regime individualistico, come quello attuato dalle nostre leggi, ciò è affatto indifferente (2).

Bene perciò l'obbligazione del musicista poteva avere, *in apicibus juris*, la propria causa nella controprestazione tipica dell'interprete.

---

(1) *Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 836, con *Nota* del MUSATTI.

(2) Cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 1041 e seg.; 1107 e seg., e 1183.

D'altra parte è vano allegare che l'autore avesse fatto quanto era in lui, per indurre i cessionari dell'opera ad affidare a Bernstiel la parte di Napoleone I. Giova infatti rilevare che l'autore ha il diritto *esclusivo* di pubblicare e fare rappresentare l'opera sua (1). Ciò significa, che lui solo è arbitro del tempo, del luogo e del modo della rappresentazione (2), e che questa non può compiersi, senza la sua volontà (3).

E se di ciò non può dubitarsi, è incontestabile che spetti all'autore scegliere gl'interpreti dell'opera sua. È altresì incontestabile che, se si è obbligato verso alcuno di essi a fargli affidare una determinata parte, la sua è un'obbligazione *giuridica*, che ha il dovere di fare rispettare, se non voglia esporsi al risarcimento dei danni.

**769**. *Permanenza del diritto personale nell'autore, anche dopo che l'opera è caduta in dominio pubblico.*

Si è già visto che il diritto personale dell'autore permane anche quando egli abbia ceduta la sua opera (4). Lo stesso si deve decidere, anche quando l'opera, per l'inadempimento delle formalità legali, sia caduta nel dominio pubblico.

Nei casi suddetti i diritti di sfruttamento economico sono stati trasferiti ad altri, o non spettano esclusivamente all'autore; ma i diritti personali permangono inalterati, poichè essi derivano dal rispetto che merita l'autore, nella esplicazione della sua personalità, e non vengono meno neppure nei suoi eredi (5).

Rimangono ora da esaminare le altre forme della tutela concessa all'autore.

Una di esse è rappresentata dalla protezione che la legge concede ai monumenti e alle opere d'arte.

---

(1) Art. 1, 2, 10 e 14 della legge vigente.

(2) Cfr. Astruc, *Droit privé des théâtres*, pag. 108, Paris 1897.

(3) In tanto poi questa sua volontà si traduce, più o meno completamente, in atto, in quanto sia più o meno ragionevole, ed abbia l'autore maggiore o minore fama.

(4) Vedi *retro*, specialmente n. 765 e seg., pag. 46 e seguenti.

(5) Vedi *retro*, n. 736, pag. 27.

**770.** *Protezione che la legge concede ai monumenti e alle opere d'arte.*

Come ho già dimostrato altrove (1), le leggi moderne, superato il concetto individualistico che della proprietà ordinaria si è avuto finora, tendono a temperare lo *jus abutendi* del proprietario, e a meglio tutelare l'interesse sociale. Di qui derivano i sempre maggiori limiti che si vanno introducendo contro il dominio, e che sono oramai tanto conformi al comune sentimento giuridico, che, come ben dice M. D'Amelio (2), « ogni nuova restrizione imposta alla proprietà per il bene pubblico, non sembra neppure un sacrificio dell'interessato, ma una rivendicazione del diritto della collettività ».

**771.** Questo avviene relativamente alla proprietà ordinaria. Rispetto alla intellettuale, il problema è un po' ampio, e la soluzione più persuasiva. Infatti in essa l'interesse della collettività ha maggiore ragione ad imporsi sul diritto del proprietario, in quanto che può a maggior ragione invocare il noto principio, che l'interesse privato debba cedere al pubblico (3). Nei casi previsti dalla legge, nè l'autore nè altri può usare dello *jus abutendi* e distruggere l'opera. L'opera pubblicata non appartiene più al suo autore soltanto, ma alla collettività intera.

Oltre questa, che per me costituisce la ragione decisiva, alcuni hanno sostenuto che l'interesse della collettività ad imporsi al diritto privato può anche invocare la tutela che merita il diritto personale dell'autore. Infatti, essi dicono,

---

(1) Cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 1071 e seg.; 1162 e seg. Cfr. pure De Clermont, Relazione presentata al Congresso tenuto dalla « Association littéraire internationale » a Liegi, nel 1905.

(2) *La tutela giuridica del paesaggio* (*Giur. ital.*, 1912, IV, 140).

(3) L'on. Bernabei (*Atti del Parlamento*, Legislaz. XXI, Sess. 2ª, pag. 7056) disse a ragione: « Opere d'arte che sono uniche, a cui ha contribuito per una serie di vie, attraverso una serie di mezzi, davvero, tutta la coltura, tutto il genio nazionale, sono oggetti di un diritto indiscutibile della nazione, che non può essere assolutamente manomesso.

« La nazione deve considerare quest'opera d'arte con animo materno, come una parte di sè stessa, come una delle migliori sue estrinsecazioni, nè può lasciare che si interdica a tutta la nazione di assimilarsene gli effetti utili... ».

se il proprietario esercitasse lo *jus abutendi* sull'opera artistica che ha in suo dominio, non solo violerebbe l'interesse che ha la società a non vedere guasta o distrutta un'opera di bellezza, ma violerebbe altresì il diritto personale che ha l'autore, a che sia conservata l'opera che il suo genio ha creata, e alla quale sono legati il suo nome e la sua fama. E a nulla rileva che l'autore o i suoi eredi non facciano o non possano far valere tale diritto, perchè, concordando esso con quello della collettività, è giusto che lo Stato se ne faccia assertore e vindice.

Per quanto le dette ragioni sembrino, a prima vista, persuasive, non parmi che il principio in argomento acquisti maggior forza, se lo si fa servire, come purtroppo si cerca, a tutela di questo o di quell'interesse privato. L'interesse privato deve sempre cedere all'interesse pubblico: dunque nessuna eccezione e nessun sospetto che si voglia elevare ad interesse di tutti l'interesse di uno solo. Tranne però questa erronea considerazione, consento a vedere attuata nella proprietà intellettuale una più efficace impronta dell'interesse della collettività alla conservazione delle opere d'arte.

**772.** In Francia da più anni il legislatore ha affrontata la questione, risolvendola con senso squisito di equità (1).

---

(1) Cfr. Bry, op. cit., pag. 626 e seg.; Constans, *Monuments historiques et objets d'art*, Montpellier 1905; Cros-Mayrevieille, *De la protection des monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages*, Paris 1907; Ducrocq, *La loi du 30 mars* 1887, Paris 1889; Gairal, *Les œuvres d'art et le droit*, Lyon 1900; Hallays, *D'une législation à faire en France pour la protection des monuments artistiques et des œuvres d'art* (*Journal des Débats*, del 3 aprile 1903); Jullian, *La vie et l'étude des monuments français* (*Revue bleue*, 1906, 10 e 44); Lucas, *Le droit moral et le domaine public payant appliqués aux monuments du passé*, Paris 1905; Marguery, *La protection des objets mobiliers d'intérêt historique ou artistique*, Paris 1912; Morgand, *L'administration des beaux-arts* (*Rev. gén. d'adm.*, 1883, 352), e *Monuments historiques et objets d'art* (*Ibid.*, 1889, 129 e 396); Munck, *Proposition de modifications à apporter au projet de loi sur la conservation des monuments historiques*, Bruxelles 1889; Pariset, *Les monuments historiques*, Paris 1911; Paté, *L'État et les monuments historiques*, Paris 1900; Saleilles, *Le domaine public à Rome et son application en matière artistique* (*Revue hist.*, 1888, 497; 1889, 457); *La loi du 30 mars* 1887, *relative à la conservation des monuments et objets d'art* (*Revue bourguignonne de l'Enseignement supérieur*, vol. I, 1891, n. 3); e *Questions de jurisprudence* (*Ibid.*, vol. III, 1893, n. 2).

La legge 30 marzo 1887 ha data facoltà al Ministero delle Belle Arti di classificare « les immeubles par nature ou par destination, dont la conservation peut avoir quelque chose d'intéressant au point de vue de l'histoire ou de l'art ». Tale classifica, che avviene per legge o per decreto, secondo i casi (art. 2 e 3), porta come conseguenza che il proprietario dell'immobile non possa distruggere, restaurare e modificare l'opera, senza il consenso del Ministro (1).

Come residuo però del concetto individualistico della proprietà, la legge del 1887 dispone che, se gl'immobili in argomento siano di privati, non si possa classificarli, senza il consenso del proprietario. Per altro, nell'intento di forzare loro la mano, il Ministro ha la facoltà di espropriare gli immobili suddetti.

Quanto poi ai mobili, se appartengono allo Stato, ai Dipartimenti, ai Comuni e agli altri Istituti pubblici (2), possono essere classificati. Quando ciò sia avvenuto, gli oggetti mobili appartenenti allo Stato diventano, per ciò solo, inalienabili e imprescrittibili. Quelli appartenenti alle altre persone giuridiche non possono essere venduti e nemmeno restaurati e modificati, senza previa autorizzazione del Ministro (3).

Quanto poi agli oggetti mobili appartenenti a privati, non se ne era occupata la legge del 1887, e perciò la classifica di esse è stata dichiarata illegale e priva di effetti (4). Però, con la legge del 19 luglio 1909, si è disposto che essi possano essere classificati, col consenso del loro proprie-

---

(1) Gl'immobili classificati d'interesse storico o artistico non sono soggetti alla servitù di allineamento, e possono anche, ove il Ministro delle Belle Arti intervenga, essere sottratti all'espropriazione per pubblica utilità.

(2) Gli oggetti artistici appartenenti alle chiese possono essere classificati, a norma dell'art. 15 della legge di separazione delle Chiese dallo Stato, del 9 dicembre 1905. Cfr., su questa legge, Jalenques, *Commentaire de la loi du 9 décembre 1905 sur la séparation des Églises et de l'État*, Clermont-Ferrand 1906.

(3) Se poi vi fosse pericolo di deterioramento o di perimento, la legge del 16 febbraio 1912 autorizza il Ministro delle Belle Arti a provvedere alle misure conservative, allorchè l'Ente proprietario non abbia risorse sufficienti per farlo.

(4) Cfr. la decisione del Consiglio di Stato, dell'agosto 1912, riferita dal Bry, op. cit., pag. 828.

tario, e che, avvenuta la classificazione, ne sia vietata la vendita, senza previa autorizzazione del Ministro, e ne sia interdetta l'esportazione.

Infine la legge 21 aprile 1906, dovuta all'iniziativa del Briand, ha lo scopo di « organiser la protection des sites et monuments naturels de caractère artistique » (1). Essa prescrive che non possano essere deturpate e distrutte tutte « les propriétés foncières dont la conservation peut avoir, au point de vue artistique ou pittoresque, un intérêt général ». La formula amplissima della legge è stata interpretata nel senso, che siano protetti non solo i paesaggi creati o abbelliti dall'ingegno umano, ma anche le bellezze naturali del paese. Per altro la tutela di queste ultime sfugge al campo delle nostre indagini.

**773.** In Italia (2) si è avuta la più antica legislazione, intesa a proteggere le opere d'arte.

---

(1) Assai notevole è la *Relazione* che su di essa scrisse MAURICE FAURE al Senato. V. *Doc. parl.*, vol. XLV, 1906, pag. 104.

(2) Cfr. AICARDI, *La legge 12 giugno 1902 sulla conservazione dei monumenti e i limiti alla proprietà artistica e archeologica dei privati*, Torino 1907; ANDREOTTI, *Commento alla legge 20 giugno* 1909 (*Cass. Un.*, vol. XXI, n. 225); BENIGNI, *Sull'acquisto della proprietà delle cose antiche scoverte, secondo il Cod. civile germanico e secondo il diritto vigente in Italia, dopo la legge* 12 *giugno* 1902 (*Rivista critica*, 1904, 36); BIAMONTI, *Natura del diritto dei privati sulle cose di pregio storico o artistico* (*Foro ital.*, 1913, I, 1010); CRÉTIEN, *De la protection et de la conservation des monuments et objets précieux d'après la nouvelle loi italienne* (*Journal de droit int. privé*, 1903, 736); D'AMELIO, *Sulla mancata denunzia di monumenti ed opere d'arte e sugli scavi abusivi a scopo di ricerche d'antichità* (*La Legge*, 1904, I, 728); DI FRANCO, *Monumenti e scavi* (nel *Digesto ital.*, vol. XV, pag. 821 e seg.); FIORILLI, *L'amministrazione delle antichità e belle arti in Italia*, Roma 1901; GABBA, *I regolamenti edilizi comunali e la conservazione dei privati edifizi di carattere monumentale, storico e artistico* (*Foro ital.*, 1893, I, 1278); GAIRAL, *Les œuvres d'art et le droit*, Paris-Lyon 1900; JANNUZZI, *In sostegno della mozione per modificare la legge* 12 *giugno* 1902, *sulla tutela degli oggetti mobili di raro pregio artistico e di proprietà privata*, Napoli 1903, e *Gli articoli* 6 e 8 *della legge* 12 *giugno* 1902, *considerata in relazione agli oggetti archeologici* (*Mov. giur.*, 1903, 153); LEPELLETIER, *Prohibition d'exporter les œuvres d'art. Législation italienne*, Paris 1896; MARCELLI, *In difesa del patrimonio artistico nazionale*, Firenze 1901; MARIOTTI, *La legislazione delle belle arti*, Roma 1912; MUSATTI, *La nuova legge* (1909) *sulle antichità e belle arti* (*Riv. di dir. comm.*, 1909, I, 435); MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes pendant le XV*e *et le XVI*e *siècle* (nella *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, vol. IV, IX, XXVIII); PARPAGLIOLO, *I monumenti dello Stato, delle Provincie e dei Comuni* (*Rivista

### 774. *Stato Pontificio.*

Sopratutto degne di menzione sono le norme legislative, emanate dai Pontefici, e che risalgono al secolo XV (1). Dapprima in Roma si ebbero editti frammentari ed incompleti; ma i più prossimi a noi (2) regolarono la materia, con la chiara visione dei fini che si dovevano raggiungere. Infatti l'Editto Pacca — che è servito di modello al legislatore italiano, per le riforme legislative che ha recentemente attuate — impediva di trasportare fuori dello Stato gli oggetti d'arte,

---

*d'Italia*, 1908, 281, 819); *I monumenti vaticani e lo Stato italiano* (*Nuova Antologia*, 1912, fasc. 969, pag. 80 e seg.), e *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, Roma 1914; Pescatore, *Dei tesori artistici e archeologici considerati nel rispetto giuridico* (*Giornale delle leggi*, VIII, 1); Ravizza, *Brevi note alla legge 20 giugno 1909, n. 364, concernenti le antichità e belle arti* (*Giur. ital.*, 1913, II, 159 e seg.); Saleilles, *La législation italienne relative à la conservation des monuments et objets d'art* (*Rev. bourg. de l'Ens. sup.*, vol. V, 1895, n. 1); Sangiovanni, *Diritto di opere d'arte* (*Domenica giudiziaria*, 1903, 43); Saredo, *L'Editto Pacca e la legislazione pontificia in materia d'arte, antichità e scavi* (*La Legge*, 1893, I, 483); Stolfi (N.), *La dottrina dell'autonomia della volontà e le sue esagerazioni nel diritto moderno*, n. 63, pag. 1162 e seg.; Tétrau, *Législation relative aux monuments et objets d'art dont la conservation présente un intérêt national au point de vue de l'histoire et de l'art*, Paris 1896.

Cfr. pure le Relazioni parlamentari, a proposito dei molti disegni di legge presentati in Italia. Tra esse sono notevoli la Relazione del senatore Miraglia al disegno di legge del Bonghi (Legis. XII, Sess. 1ª, Doc. n. 47-*A*); quella di Morelli-Gualtierotti, presentata alla Camera dei Deputati, il 24 giugno 1893, sul progetto Martini (Legis. XVIII, Sess. 1ª, Doc. n. 1); quelle Codronchi e Carle al progetto Gallo (Legis. XXI, Sess. 1ª, n. 30-*A* e 30-*A bis*).

(1) Ricorda gli Editti di Pio II, del 28 aprile 1462 (pubblicato dal Müntz, op. cit., vol. IV, pag. 353 e seg.); di Sisto IV, del 1474, rimessi in vigore da Paolo III; di Pio IV, del 1512; di Giulio III, del 1556; di Gregorio XIII, del 1580.

Seguirono poi: gli Editti del Cardinale Ippolito Aldobrandini, del 5 ottobre 1624; del Cardinale Sforza, del 29 gennaio 1646; del Cardinale Altieri, del 5 febbraio 1686; quelli del Cardinale Spinola: e cioè l'Editto del 18 luglio 1701, che richiamò in vigore l'Editto Sforza; quello del 10 settembre 1704, di cui è notevole la parte relativa alle iscrizioni; e due del 3 aprile 1717, l'uno relativo alle pitture, mosaici e altre antichità, l'altro relativo agli stranieri. Si aggiunsero l'Editto del Cardinale Albani, del 21 ottobre 1726; quello del Cardinale Clemente, del 10 settembre 1733; l'altro del Cardinale Valenti, del 5 gennaio 1750; ecc.

Tutti questi Editti sono riprodotti nel Doc. n. 30-*A ter*, allegato alle Relazioni senatorie Codronchi e Carle, già citate.

(2) Sono due celebri Editti: del Cardinale Doria Pamphili, del 2 ottobre 1802, e sopratutto quello del Cardinale Pacca, del 7 aprile 1820.

anche se non riuniti in raccolte, senza l'assenso del Governo (art. 12 e seg.); dava a questo un diritto di prelazione, relativamente a tutte le vendite che si eseguissero, sia pure entro il territorio dello Stato; regolava gli scavi (art. 25 e seguenti); prescriveva la vigilanza sulle gallerie private, perchè nulla avvenisse contro le sue disposizioni.

La Repubblica romana del 1848 si occupò a più riprese del patrimonio artistico di Roma (1). Da una parte si volevano sciogliere i fedecommessi; dall'altra si sentiva che, con tale provvedimento, si ridavano logicamente alla commerciabilità le preziose raccolte di quadri, statue, manoscritti ed altri oggetti preziosi, di cui Roma abbondava (2). Certo non si contestava il diritto di prelazione da parte del Governo; ma si riconosceva la quasi impossibilità di esercitarlo, date le non floride condizioni del bilancio. D'altra parte si teneva nel debito conto il fatto che i grandi originali non si riproducono facilmente, perchè sono i miracoli dell'ingegno umano, che, perdendosi, non si riacquistano più (3). Purtroppo però non fu accolta la proposta di sospendere gli effetti dell'abolizione dei fedecommessi, in rapporto alle collezioni artistiche romane; ma solo si confermarono e si resero comuni a tutto lo Stato i regolamenti che già provvedevano alla conservazione dei monumenti e oggetti d'arte.

Quando si trattò di estendere il Codice civile a Roma, si videro i pericoli che sarebbero derivati dall'abolizione dei fedecommessi, perchè si sarebbe potuto ritenere che le

---

(1) Cfr. *Assemblee del Risorgimento. Roma*, vol. II, pag. 33 e seg., 85 e seg., Roma 1911; nonchè le altre fonti, citate nella mia *Autonomia della volontà*, pag. 940, nota 3.

La discussione che ne seguì è del più alto interesse. Se volessi riprodurne la sostanza, dovrei scrivere molte pagine e la sciuperei; rinvio perciò ad essa il lettore.

Cfr. pure la petizione per la creazione di una galleria nazionale per la protezione delle belle arti, *Assemblee del Risorgimento* citate, vol. IV, pag. 99, e il rapporto su di esse a pag. 188; nonchè una proposta di soccorsi ai pittori e scultori di Roma, opera citata, pag. 574 e seg., e 610 e seguenti.

(2) Si ricordi per altro che l'on. Serafini dubitò, e non a ragione, della esattezza di tale conseguenza. Cfr. *Assemblee del Risorgimento*, vol. II, pag. 94.

(3) Cfr. il discorso pronunziato dall'on. Mariani, il 30 novembre 1848 (*Assemblee del Risorgimento*, vol. II, pag. 87 e seg.).

gallerie e i musei dei Principi romani fossero sciolti implicitamente dal vincolo della loro conservazione. Perciò il Regio decreto 27 novembre 1870, n. 6030 (art. 2, lett. *b*) sospese per Roma l'abolizione dei fedecommessi; e l'art. 5 della legge 28 giugno 1871, n. 286 (serie 2ª), nell'estendere alla provincia di Roma, per non privarla di uno dei maggiori beneficî della nuova legislazione, gli art. 24 e 25 delle disposizioni transitorie del Codice civile, sancì: « Finchè non sia provveduto con legge generale, continueranno ad essere in vigore le leggi e i regolamenti speciali attinenti alla conservazione dei monumenti ed oggetti d'arte » (1).

**775.** *Regno di Napoli.*

Nel Regno di Napoli (2), la Prammatica LVII, del 24 luglio-25 settembre-16 ottobre 1755, vietò l'esportazione dei monumenti. Il divieto fu confermato ed esteso dalla Prammatica LIX, del 14 agosto-9 settembre 1766, e da quella LX, del 17 marzo-4 aprile 1769.

Furono regolati anche gli scavi (3). Inoltre furono adottate sostanzialmente le provvidenze legislative dell'Editto Pacca, ad eccezione del dazio di esportazione, nei rescritti

---

(1) L'autorità delle leggi preesistite è stata affermata nella circolare 9 agosto 1870, del Ministro dell'Interno ai Prefetti (*La Legge*, 1870, II, 324), nonchè dalle seguenti sentenze: Cass. Firenze, 8 novembre 1884 (*Annali della giur. ital.*, XVIII, I, 2, 264); 18 aprile 1885 (*Ibid.*, XIX, I, 2, 111); 24 agosto 1885 (*Ibid.*, XIX, I, 2, 198); 24 ottobre 1888 (*Ibid.*, XXIII, I, 2, 35); Cass. Roma, 9 marzo 1887 (*Foro ital.*, 1887, II, 458); 7 luglio 1887 (*Ibid.*, 1887, I, 850); 20 giugno 1891 (*Ann. giur. ital.*, XXVI, II, 45); 3 luglio 1891 (*La Corte Suprema di Roma*, 1891, 478); Appello Bologna, 12 aprile 1892 (*La Legge*, 1893, I, 483, con *Nota* di SAREDO); App. Roma, 23 novembre 1897 (*Ibid.*, 1898, I, 83, con *Nota* di RATTO).

La Corte di cassaz. di Torino però, con sentenza degli 11 febbraio 1870 (*Giur. ital.*, I, 221); la Relazione Correnti, al disegno di legge, presentato al Senato il 13 maggio 1872 (Doc. n. 47) e quella Bonghi, presentata alla Camera dei Deputati l'8 febbraio 1875 (Doc. n. 87) avevano ritenuto il contrario.

Cfr. al riguardo RATTO, *L'Editto Pacca e l'esportazione di oggetti artistici* (*La Legge*, 1898, I, 83); SAREDO, op cit. (*Ibid.*, 1893, I, 483).

(2) *Atti del Senato*, Legisl. XXI, 1ª Sess., Doc. 30-*A ter*, pag. 90 e seguenti.

(3) Dispacci 3 ottobre 1781; 3 dicembre 1785; 26 dicembre 1792. Cfr. inoltre il dispaccio 7 febbraio 1802, per la Sicilia, e il rescritto 24 febbraio 1808, di Giuseppe Napoleone.

13 e 14 maggio 1822, 22 settembre 1824, 11 marzo e 16 settembre 1839.

Il Luogotenente Farini, il 7 dicembre 1860, confermò l'antica legislazione, e si limitò ad abolire la Commissione di antichità e belle arti in Napoli.

**776.** *Venezia* (1).

Il Consiglio dei Dieci, conosciuti i disordini « che derivati sono dall'irregolarità con che vengono custoditi li quadri più insigni, opere di celebri autori esistenti nelle chiese, scuole, monasteri ed altri luoghi della città e delle isole circonvicine »; ed essendo « dimostrata la necessità d'un pronto e valido provvedimento, che assicuri la preservazione e manutenzione d'un così sacro e pregevole ornamento della Dominante, che attrae l'ammirazione de Forastieri », con decreto del 20 aprile 1773, ordinò la formazione di un catalogo dei più insigni quadri di Venezia, e proibì in modo assoluto l'alienazione degli oggetti compresi nel catalogo, rimettendo l'affare, per la sua esecuzione, agli Inquisitori di Stato. Costoro poi, con la disposizione del 31 luglio 1773, ebbero per prima cura « di rinvenire persona che, fornita delle qualità necessarie, atta fosse a ben servire in tale incombenza. Gettato però l'occhio sopra Antonio Zanetti, noto per la probità sua e per la perizia e cognizione che possiede nel disegno, cadde sopra di esso la scelta ». Le sue attribuzioni passarono poi al professor G. B. Mengiardi, con decreto 27 novembre 1778, e al pittore Francesco Maggiotto, con decreto 23 aprile 1796. Infine, con decreto del 23 luglio 1791, il Consiglio dei Dieci raccomandò di conservare i dipinti posseduti dalla comunità e dai privati.

Passato il Veneto sotto la dominazione austriaca, i decreti 12 giugno e 14 agosto 1816 ordinarono che fossero presentate al Governo tutte le medaglie, monete e oggetti preziosi rinvenuti negli scavi, per il caso che li volesse acquistare. Indi, con ordine degli 11 novembre 1817, fu fatto divieto di esportare oggetti preziosi di arte e di tipografia, nonchè

(1) Cfr. l'Allegato 30-*A ter* citato, pag. 5 e seguenti.

Codici manoscritti, salvo permesso del Presidente della I. e R. Accademia di Belle Arti e dello I. e R. Bibliotecario di S. Marco. Il 13 gennaio 1818 fu poi istituita una Commissione per la tutela e la custodia degli oggetti d'arte. Indi, con notificazione 10 febbraio 1819, l'imperatore vietò l'esportazione di quadri, statue, antichità, collezioni di monete, incisioni, manoscritti rari, codici e prime edizioni in generale di quegli oggetti d'arte e letteratura che contribuiscono al decoro e all'ornamento dello Stato, e l'esportazione dei quali, « lasciando un vuoto nella massa dei capi d'arte dello stesso genere, esistenti nella monarchia, a cui difficilmente si potrebbe riparare, può considerarsi come una perdita reale ». Ma in seguito i detti divieti furono temperati. Infatti, la sovrana risoluzione 18 marzo-19 aprile 1827 trasformò il divieto di esportazione in un diritto di prelazione a favore dello Stato. Inoltre, l'altra risoluzione 31 marzo-15 giugno 1846 tolse i vincoli già imposti per il rinvenimento delle medaglie e degli oggetti d'arte.

**777.** *Lombardia* (1).

In Lombardia il decreto di Maria Teresa del 13 aprile 1745 non solo proibiva severamente l'esportazione degli oggetti d'arte, ma poneva anche gravi limitazioni alla loro vendita nell'interno. La Repubblica, prima con circolare 20 agosto 1802, poi con decreto 6 ottobre 1804, proibì l'esportazione senza permesso. Eguale divieto emanò la Cesarea reggenza provvisoria di governo, il 28 febbraio 1815. Quindi furono adottati per la Lombardia gli stessi provvedimenti emanati per il Veneto.

**778.** *Piemonte.*

Negli Stati Sardi Carlo Alberto, con Regio brevetto 24 novembre 1838, istituì una Giunta di antichità e belle arti, e le diede incarico di proporre, sotto la direzione della Segreteria di Stato per gli affari dell'interno, i provvedimenti proprî a promuovere nei Regi Stati la ricerca e la conservazione degli oggetti di antichità e di belle arti.

---

(1) Allegato 30-*A ter* citato, pag. 3 e seguenti.

**779.** *Toscana* (1).

Assai notevole è anche la legislazione toscana.

Una legge del 30 maggio 1571 vietò di rimuovere o violare « armi, inscrittioni o memorie existenti apparentemente nelli edifitii così pubblici come privati », sotto pena di duemila scudi d'oro. Il successivo regolamento del 27 marzo 1782 dispose che, in caso di demolizione totale della fabbrica, le dette memorie dovessero essere collocate in qualche pubblico edificio. E Leopoldo II, con decreto 16 aprile 1854, richiamò in vita la proibizione della legge del 1571.

Con decreti 15 novembre-11 dicembre 1603 e 5 maggio 1610 fu vietato di esportare da Firenze o da altra città dello Stato (2) qualunque opera dei seguenti artisti: Michelangiolo Buonarroti, Raffaello d'Urbino, Andrea del Sarto, Mecherino, il Rozzo Fiorentino, Leonardo da Vinci, il Francia Bigio, Perin del Vaga, Jacopo da Pontorno, Tiziano, Francesco Salviati, Agnolo Bronzino, Daniello da Volterra, F. Bartolomeo di S. Marco, Fra Bastiano del Piombo, Filippo di fra Filippo, Antonio Correggio, il Parmigianino, Pietro Perugino.

Seguirono altri divieti di esportazione, tra cui sono notevoli quelli del Consiglio di reggenza, del 18 luglio 1744, per Volterra, e del 26 dicembre 1754, per tutto il Granducato, nonchè il rescritto 16 gennaio 1781 e il § 8 della legge sulle gabelle del 30 agosto 1781 (3).

Vennero infine regolati gli scavi. Dapprima, con rescritto 27 agosto-17 ottobre 1766, fu ordinato agl'inventori di denunziare qualunque oggetto ritrovato. Quindi Pietro Leopoldo, con rescritto 5 agosto 1780, sancì la libertà degli scavi, salve le ragioni dei terzi e salvo il diritto dello Stato di acquistare per la Regia Galleria ciò che fosse stato reputato meritevole di acquisto.

---

(1) Allegato 30-*A ter* citato, pag. 35 e seguenti.

(2) Lo stesso divieto era stato prescritto per Siena, da un bando dei Signori di Balìa, del 5 novembre 1602, per ordine del Granduca.

(3) Cfr. anche la notificazione della R. Consulta, del 23 ottobre 1818, che estese l'inalienabilità degli oggetti d'arte; il decreto granducale del 13 gennaio 1859, che fissò la prescrizione penale sui reati in materia; quello del Governo provvisorio, del 12 marzo 1860, che istituì una Commissione di belle arti.

**780.** *Ducato di Modena* (1).

Nel Ducato di Modena la tariffa daziaria del 1857 (art. 12) proibiva « l'esportazione di quadri, statue, antichità, collezioni di monete, medaglie ed incisioni, manoscritti rari, codici e prime edizioni in generale di quegli oggetti appartenenti alle belle arti e alla letteratura, la perdita dei quali si *conoscesse* difficilmente riparabile », sotto pena di multa da lire cento a lire diecimila. La decisione, se un oggetto fosse o non compreso nella proibizione, era riserbata al Ministro dell'Interno. Delle opere di autori viventi, pure non essendo comprese nel divieto, si doveva però ottenere il permesso del Ministro dell'Interno, per la loro esportazione.

**781.** *Ducato di Parma* (2).

Tra « *le grazie e privilegi accordati dalla munificenza del Real Sovrano alla R. Accademia di Belle Arti* » l'8 giugno 1760, vi era il divieto (art. 7) di « uscire da Parma opere insigni in pittura e scultura, senzachè ne sia interpellata l'Accademia, che, riconoscendone il merito, ne farà presente a chi si dee il suo sentimento, sempre subordinato a chi può autorizzarlo per la concessione ». Quindi gli Statuti della Ducale Parmense Accademia delle Belle Arti, del 20 gennaio 1822 (art. 7), e del 28 ottobre 1856 (art. 21), davano incarico all'Accademia di vigilare sulla conservazione e la esportazione dei monumenti. Tale attribuzione fu quindi accordata alla Commissione per la conservazione dei monumenti, istituita con decreto Farini, degli 11 gennaio 1860.

**782.** *Ducato di Lucca.*

Maria Luisa di Borbone, con decr. 17 maggio 1816, ordinò un inventario dei quadri, sculture e medaglie, e, in genere, di tutti gli oggetti di belle arti esistenti nelle fabbriche pubbliche e private, e ne proibì l'esportazione, senza il permesso della Presidenza di Grazia, Giustizia e Interno. Con altro decreto, del 29 giugno 1819, proibì di rimuovere dal posto i detti oggetti, fino a quando si fosse compiuto l'inventario.

---

(1) Cfr. Allegato 30-*A ter* citato, pag. 33.
(2) Cfr. Allegato 30-*A ter* citato, pag. 33.

**783.** *Regno d' Italia.*

Allorchè l'Italia si compose a dignità di Nazione, si dubitò che fossero ancora in vigore le leggi e i vincoli imposti dai cessati Governi. E tanto più grave era il pericolo che fossero dispersi i tesori artistici, di cui si gloria l'Italia, in quanto venivano soppresse le corporazioni religiose, nelle cui chiese erano conservate molte opere d'arte.

Ad ovviare a tale pericolo, il Commissario straordinario Pepoli, per l'Umbria, prima con decreto 29 settembre 1860, istituì e nominò una Commissione incaricata di fare l'inventario generale degli oggetti di belle arti esistenti nei pubblici stabilimenti e nei templi in Perugia e sua Provincia, e ne proibì l'alienazione e il trasloco senza il permesso governativo; e poi, con decreto 11 dicembre dello stesso anno, soppresse le corporazioni religiose. Egualmente il Commissario Valerio, per le Marche, con decreto 3 gennaio 1861, nel mentre sopprimeva le corporazioni religiose, ne destinò gli oggetti artistici alla fondazione dei musei.

Malgrado però queste provvidenze, e quelle analoghe portate dagli art. 18 e 24 della legge 7 luglio 1866, n. 3036, e 22 della legge 19 giugno 1873, n. 1402 (serie 2ª), essendo state soppresse le corporazioni religiose, molti patroni svincolarono i loro beni; reclamarono e ottennero gli oggetti artistici esistenti nelle cappelle di loro patronato, e si affrettarono a venderli all'estero (1).

**784.** La legge 28 giugno 1871, n. 286, prometteva la presentazione di una legge speciale, per regolare la importante materia.

In adempimento di tale promessa, il Ministro Correnti presentò al Senato un disegno di legge, il 13 marzo 1872 (2). Siccome non potè essere discusso, il Bonghi lo ripresentò per ben due volte (3). Per la stessa ragione, lo ripresentò il

---

(1) Cfr., al riguardo, Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti* (*Riv. dei Comuni italiani*, 1863, 33).

(2) Legis. XI, Sess. 2ª, Doc. n. 47. Ne riferì il sen. Miraglia, il 20 gennaio 1873, con una magnifica Relazione (Doc. n. 47-*A*).

(3) Legis. XII, Sess. 1ª, 28 maggio 1875, Doc. n. 65; Sess. 2ª, 7 marzo 1876, Doc. n. 3. Ad entrambi questi disegni di legge fu allegata, senza modificazioni, la Relazione Miraglia, di cui si è già fatto cenno.

Coppino (1), ma con alcune modificazioni; e ne fu relatore il sen. Vitelleschi (2). Il disegno di legge fu discusso nelle sedute del 23 e 30 novembre 1877, e quindi si diede incarico al Ministro d'introdurvi alcune modificazioni. Vi ottemperò il De Sanctis (3); il senatore Vitelleschi presentò ben presto la sua Relazione (4); e dopo una notevole discussione, dal 15 al 18 maggio successivo, il disegno di legge fu presentato alla Camera dei Deputati (5), ove si arenò.

L'on. Zanardelli presentò quindi altro disegno di legge (6), su cui riferì l'on. Mariotti (7). Discusso ed approvato nelle sedute del 21 e 22 giugno 1883, fu presentato al Senato il 26 giugno dello stesso anno (8). Scrisse su di esso una notevole Relazione il Finali (9). Fu approvato il 5 dello stesso mese, e divenne la legge 8 luglio 1883, n. 1461.

Tornato il Coppino alla Minerva, presentò alla Camera dei Deputati un altro disegno di legge (10), che decadde per la chiusura della Sessione. All'inizio della nuova Legislatura, lo ripresentò (11); e l'on. Cambray-Digny scrisse su di esso una pregevole Relazione (12). Essendosi chiusa la Sessione, fu ripresentato lo stesso progetto (13), che fu discusso nelle sedute del 23, 24, 25 e 26 aprile 1887, ed approvato. Ma, presentato al Senato (14), vi fu respinto.

Più fortunato fu il disegno di legge contenente i provvedimenti per le gallerie fidecommissarie di Roma, presentato

---

(1) Legis. XIII, Sess. 1ª, 3 febbraio 1877, Doc. n. 30.
(2) Seduta del 1° maggio 1877, Doc. n. 30-*A*.
(3) Legis. XIII, Sess. 2ª, 2 maggio 1878, Doc. n. 7.
(4) Seduta del 10 maggio 1878, Doc. n. 7-*A*.
(5) Legis. XIII, Sess. 2ª, 25 maggio 1878, Doc. n. 62.
(6) Legis. XV, Sess. Unica. Seduta della Camera dei Deputati, del 10 aprile 1883, Doc. n. 90.
(7) Seduta 15 giugno 1883, Doc. n. 90-*A*.
(8) Doc. n. 61.
(9) Seduta del 3 luglio 1883, Doc. n. 61-*A*.
(10) Legis. XV, Sess. Unica. Seduta 16 febbraio 1886, Doc. n. 403.
(11) Legis. XVI, Sess. 1ª. Seduta 22 giugno 1886, Doc. n. 64.
(12) Legis. XVI, Sess. 1ª. Seduta 31 maggio 1887, Doc. n. 64-*A*.
(13) Legis. XVI, Sess. 2ª. Seduta 19 novembre 1887, Doc. n. 1. Venne riprodotta la Relazione Cambray-Digny.
(14) Seduta del 15 dicembre 1887, Doc. n. 13. Ne riferì il Vitelleschi, il 24 gennaio 1888, Doc. n. 13-*A*. Fu discusso dal 31 gennaio agli 8 febbraio 1888.

da Pasquale Villari, alla Camera dei Deputati (1), che divenne la legge 7 febbraio 1892, n. 31.

Lo stesso Villari pensò quindi di risolvere nella sua interezza l'arduo problema (2), ma non vi riuscì. E non vi riuscì neppure il Ministro Martini (3), per il cui disegno di legge scrisse una magistrale Relazione l'onorevole Morelli-Gualtierotti (4).

Per tal modo, pure essendosi in un paese di così nobili tradizioni artistiche, questa parte della legislazione lasciava non poco a desiderare. Era infatti incerto se vigessero ancora le leggi preesistite. Il bilancio dello Stato aveva stanziamenti meschini; e poichè si era ai tempi delle vacche magre, la dichiarazione di monumentalità, che importava soltanto il divieto di fare innovazioni al monumento, senza previa licenza del Ministero, veniva sollecitata, per la speranza che lo Stato provvedesse completamente alle spese di manutenzione dei monumenti.

Di qui richieste esigenti e pressanti, che avevano anche la loro eco in Parlamento (5).

**785.** Dopo i detti ed altri tentativi, di cui non mette conto di parlare, si giunse alla legge 12 giugno 1902, n. 185, che rappresenta un timido tentativo per la tutela del patrimonio artistico della Nazione.

Parve ai nostri legislatori, che non fosse ammissibile conservare al Governo la facoltà concessagli da alcune leggi preesistite, di proibire cioè, a suo libito, l'esportazione degli oggetti di maggiore importanza. Dato lo spirito individualistico del Codice e delle leggi vigenti, non si voleva limitare il diritto di proprietà dei privati; e quindi non si poteva che lasciare al Governo la scelta tra acquistare o lasciare

---

(1) Legis. XVII, Sess. Unica. Seduta 28 gennaio 1892, Doc. n. 292. Ne riferì il Gallo, nella seduta del giorno successivo. Fu discusso ed approvato nelle sedute del 1° e 2 febbraio 1892, e presentato al Senato il 2 febbraio, Doc. n. 133. Ne riferì il Costa, il 4 febbraio. Fu discusso ed approvato, nelle sedute dal 5 e 6 febbraio 1892.

(2) Legis. XVII, Sess. Unica. Seduta della Camera dei Deputati, del 25 febbraio 1892, Doc. n. 315.

(3) Legis. XVIII, Sess. 1ª. Seduta della Camera dei Deputati, del 26 novembre 1892, Doc. n. 1.

(4) Seduta del 24 giugno 1893, Doc. n. 1-*A*.

(5) Cfr. Gianturco, *Discorsi parlamentari* citati, pag. 489 e seguenti.

esportare, esigendo dal proprietario una tassa, a compenso del danno che ne risente la generalità dei cittadini. Soltanto nelle disposizioni transitorie (art. 35), fu conservato, per un solo anno, il divieto di esportazione.

Malgrado che la proposta fosse tutt'altro che vantaggiosa per lo Stato e utile all'interesse pubblico, fu gravemente oppugnata, sopratutto al Senato.

E, date le tendenze individualistiche alle quali si è fatto cenno, non può arrecare meraviglia che si ponessero, abbastanza timidamente, dei limiti alla proprietà, specie a quella dei privati.

Ecco, infatti, le principali disposizioni della legge in argomento:

Art. 2. « Le collezioni di oggetti d'arte e d'antichità, i monumenti ed i singoli oggetti d'importanza artistica ed archeologica *appartenenti a Fabbricerie, a Confraternite, ad Enti ecclesiastici di qualsiasi natura*, e quelli che adornano chiese e luoghi dipendenti o altri edifici pubblici *sono inalienabili.*

« Sono altresì *inalienabili tanto le collezioni, quanto i singoli oggetti d'arte e di antichità* non facienti parte di collezioni, ma compresi fra quelli che *nel catalogo*, di cui all'art. 23, sono qualificati *di sommo pregio, quando tali collezioni ed oggetti appartengano allo Stato, a Comuni, a Provincie o ad altri Enti legalmente riconosciuti* e non compresi fra quelli indicati nel 1° comma di questo articolo ».

Art. 4. « Gli oggetti d'arte e d'antichità non compresi fra *quelli di sommo pregio* nei cataloghi di cui all'art. 23, nè facienti parte di collezioni, *quando appartengano agli Enti* di cui all'art. 2, non potranno *alienarsi*, senza l'autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione.

« Al divieto di detto Ministero si applicherà la disposizione dell'articolo precedente ».

Art. 5. « Colui che, come proprietario, o anche a semplice titolo di possesso, sia detentore di un monumento o di un oggetto di antichità o d'arte compreso *nel catalogo* di cui all'art. 23, è obbligato a *denunziarne subito qualunque contratto di alienazione* o mutamento di possesso.

« Uguale obbligo potrà essergli imposto dalla *notificazione* del pregio dell'oggetto o monumento, quando, *per*

*ragioni d'urgenza*, il Ministro della Pubblica Istruzione, *dietro avviso della competente Commissione* (1), proceda a tale notificazione prima ancora dell'iscrizione a catalogo.

« L'effetto di tale notificazione è temporaneo, e duraturo fino all'iscrizione o meno nel catalogo stesso ».

Adunque i privati erano tenuti a denunziare le alienazioni e i mutamenti di possesso al Ministero, solo quando fosse stata eseguita l'iscrizione del monumento o dell'oggetto d'antichità o d'arte nel catalogo, oppure fosse stata fatta la notificazione suaccennata. In tali casi il venditore era anche obbligato a rendere edotto il compratore dell'eseguita iscrizione in catalogo o della notifica, ed il compratore, per effetto di tale notizia, restava vincolato, sotto la sanzione di cui agli art. 26 e 27, a disporre del monumento o dell'oggetto, soltanto previa denunzia.

In caso di vendita del monumento od oggetto d'arte o d'antichità, il Governo aveva diritto alla prelazione, a parità di condizioni (art. 6).

Oltre a ciò la legge stabiliva:

Art. 11. « È *vietato demolire od alterare avanzi monumentali*, esistenti anche in fondi privati; ma il proprietario avrà diritto di far esaminare da ufficiali del Governo, se l'avanzo monumentale meriti di essere conservato ».

Quanto poi ai lavori che si fossero voluti eseguire sugli oggetti d'arte o d'antichità, occorreva l'autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione, anche se tali oggetti non fossero stati catalogati, o non si fosse proceduto alla notifica del loro pregio artistico.

Trattandosi in tal caso di modificazioni negli oggetti, che violavano anche il diritto personale dell'autore, si riteneva bastasse la semplice notorietà del pregio artistico o archeologico (2).

Il regolamento 17 luglio 1904, n. 431, per l'esecuzione della predetta legge, stabilì che gli Ispettori onorari, le

---

(1) La Commissione adunque interveniva, sia per la formazione del catalogo, sia quando fosse urgente procedere alla notifica provvisoria, che assoggettava al vincolo di monumentalità, fino a che il monumento o l'oggetto d'arte o d'antichità fosse iscritto a catalogo.

(2) Cfr. Cass. Roma, 7 agosto 1906 (*Giust. penale*, 1906, 1306); Cassazione Roma (Sezioni Unite), 3 dicembre 1907 (*Ibid.*, 1908, 178).

Commissioni regionali e la Commissione centrale coadiuvassero l'Amministrazione nella tutela e nella conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte (1).

**786.** L'applicazione della legge del 1902 portò gravi difficoltà, per la lentezza con cui si procedeva alla formazione del catalogo (2).

Inoltre, man mano che si avvicinava il termine dell'articolo 35, si manifestarono, nella pubblica opinione e nel Parlamento (3), le più vive apprensioni per i danni che sarebbero derivati al Paese dalla libera esportazione degli oggetti d'arte. E poichè era noto che il Governo non aveva i mezzi per esercitare il diritto di prelazione, si temeva che, passato l'anno, fossero esportate le migliori opere d'arte, di cui parecchi speculatori avevano già fatto incetta.

---

(1) L'art. 86 regolò anche la *notifica provvisoria* prima dell'iscrizione in catalogo, nel seguente modo:

« *Il Ministero della Pubblica Istruzione potrà, prima che un monumento o un oggetto d'arte sia iscritto in catalogo, fare al proprietario o al detentore la provvisoria notificazione* di cui all'art. 5, primo capoverso, della legge, *e questa notificazione avrà il medesimo effetto della iscrizione in catalogo*, fino a quando, a norma delle disposizioni contenute nel presente capo, sarà stato definitivamente deciso se il monumento o l'oggetto debba iscriversi in catalogo.

« La Commissione, che a norma dell'art. 5 sovracitato dev'essere interrogata sulla convenienza della provvisoria notificazione, verrà nominata volta per volta dal Ministero, e sarà composta di tre membri, due dei quali saranno scelti fra i Sopraintendenti o gli Ispettori, e il terzo fra i componenti della Commissione regionale.

« *La notificazione viene eseguita nel modo indicato* all'art. 72 ».

Inoltre l'art. 72 disponeva:

« L'iscrizione in catalogo dei monumenti o degli oggetti d'arte e di antichità di proprietà privata sarà notificata ai singoli proprietari dei monumenti e ai singoli detentori degli oggetti.

« La notificazione ai detentori degli oggetti sarà fatta entro un mese dal giorno in cui la Commissione avrà dato termine ai suoi lavori.

« *Sotto la vigilanza e responsabilità dei Prefetti, la notificazione sarà fatta a cura dei Sindaci per mezzo dei messi comunali* ».

(2) Il bisogno di compilare un elenco riguardo alle gallerie e ai musei era sentito anche prima della legge del 1902; ma, anche volendosi limitare a semplici elenchi, le difficoltà non erano lievi.

Cfr. al riguardo, GIANTURCO, *Discorsi parlamentari pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, pag. 363, Roma 1909.

(3) Ricorda la mozione svolta dagli on. Barnabei e Ciccotti, nella seduta del 28 aprile 1903. *Atti del Parlamento*, Legis. XXI, Sess. 2ª, pag. 7041 e seguenti.

**787.** Fu allora che l'on. Guicciardini ed altri presentarono un disegno di legge d'iniziativa parlamentare, per protrarre di due anni il termine dell'art. 35, poichè i proponenti speravano che nel frattempo il Governo avrebbe trovato i mezzi per esercitare il suo diritto di prelazione, relativamente agli oggetti migliori. E così si ebbe la legge 27 giugno 1903, n. 242.

Purtroppo però le loro speranze non potettero avverarsi. Fu quindi mestieri al Ministro Bianchi presentare al Parlamento, nella seduta del 27 maggio 1905, un disegno di legge (1), per effetto del quale veniva prorogato di un biennio il divieto di esportazione degli oggetti di sommo pregio archeologico o artistico, appartenenti a privati e iscritti nel relativo catalogo, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* del 31 dicembre 1903, n. 307, nonchè di quelli, anche non compresi in catalogo, ma che gli Uffici o le Commissioni competenti ritenessero importanti.

Tale progetto divenne la legge 25 giugno 1905, n. 260; ma il termine in argomento fu prorogato fino al 31 dicembre 1906.

Senonchè neanche questa proroga permise allo Stato di trovare i fondi necessari per impedire l'esodo all'estero delle maggiori opere d'arte appartenenti ad enti e a privati. Epperò fu mestieri prorogare ancora tale termine, con leggi 14 luglio 1907, n. 500, e 2 luglio 1908, n. 396.

**788.** Oltre questo sostanziale difetto, la legge del 1902 aveva anche un grave difetto formale.

Infatti, come si è visto, la notificazione di cui all'art. 5 doveva essere preceduta dall'avviso della competente Commissione, il che era causa di ritardi e di difficoltà.

Inoltre si comprese subito la quasi impossibilità di compilare un catalogo completo di tutte le opere di pregio artistico o archeologico, in un paese, come il nostro, in cui l'arte ne ha profusi in numero sterminato, per tanti secoli.

---

(1) Legis. XII, Sess. 1904-1906, Doc. n. 194 (urgenza). Ne fu relatore alla Camera l'on. Brunialti; al Senato (Doc. n. 140), l'on. Codronchi. Al Senato fu proposto ed approvato (24 giugno 1905) un ordine del giorno, per l'inscrizione nel prossimo bilancio della somma necessaria all'esecuzione della legge 12 giugno 1902, affinchè i diritti dello Stato potessero conciliarsi con quelli di proprietà privata.

**789.** Era quindi necessaria una riforma legislativa, che doveva riparare agli inconvenienti di cui sopra. Tale riforma è stata attuata con la legge 20 giugno 1909, n. 364 (1).

L'art. 2 di questa legge ha proclamato l'*inalienabilità* delle cose immobili e mobili, di cui all'articolo 1°, quando appartengono allo Stato, a Comuni, a Provincie, a Fabbricerie, a Confraternite, a Enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e ad ogni Ente morale riconosciuto. Dichiarata così l'inalienabilità di tali oggetti, si sono obbligati i Sindaci, i Presidenti delle Deputazioni provinciali, i Fabbricieri, i Parroci, i Rettori di chiese, ed in generale tutti gli amministratori di Enti morali, a presentare al Ministero della Pubblica Istruzione, secondo le norme del regolamento, l'*elenco descrittivo* delle cose di cui all'art. 1°, di spettanza dell'Ente morale da essi amministrato (art. 3).

Per quanto riguarda gli immobili e mobili di proprietà privata aventi interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico, la legge ha sostituito all'iscrizione in catalogo la notificazione dello *importante interesse*.

Infatti l'art. 5 prescrive: « *Colui che, come proprietario o per semplice titolo di possesso, detenga una delle cose* di cui all'art. 1°, *della quale l'Autorità* (2) *gli abbia notificato, nelle forme che saranno stabilite dal regolamento, l'importante interesse, non può trasmetterne la proprietà o dimetterne il possesso, senza farne denunzia al Ministero della Pubblica Istruzione* ».

L'art. 6 ha stabilito il diritto del Governo ad acquistare la cosa al medesimo prezzo stipulato nel contratto. L'art. 7 ha sancito il diritto dello Stato, delle Provincie, dei Comuni e degli Enti ivi indicati, di espropriare le cose di cui all'articolo 5, sia mobili che immobili, qualora si deteriorino o

---

(1) Cfr., al riguardo, Musatti, *La nuova legge sulle antichità e belle arti* (*Riv. di dir. comm.*, 1909, I, 435).

(2) L'Autorità è tanto il Ministero della Pubblica Istruzione, quanto la Sopraintendenza regionale, che impersona il Ministero nelle sedi regionali. Ciò si argomenta sia dagli art. 1, 2, 3, 4, 16 e 17 del regolamento 17 luglio 1904, sia dall'art. 1° del regolamento 30 maggio 1913, n. 363.

La legge del 1909 ha anche abolito l'intervento della Commissione per la notificazione in argomento (art. 1° della legge, 26 e 53 del regolamento 30 gennaio 1913, n. 363).

presentino pericolo di deterioramento, e il proprietario non provveda ai necessari restauri, in un termine assegnatogli dal Ministero dell'Istruzione Pubblica.

Con l'art. 12 poi sono state vietate, agli Enti enunciati nell'art. 2, la *demolizione*, la *rimozione*, la *modificazione*, la *restaurazione* (1), *senza l'autorizzazione* del Ministero della Pubblica Istruzione. Si è concesso però ai detti Enti il diritto del ricorso all'Autorità giudiziaria, contro il rifiuto di autorizzazione (2). Tale provvedimento cautelatorio è stato dettato anche per le cose mobili ed immobili di proprietà privata.

Infatti l'art. 13 della legge in esame recita:

« *La stessa disposizione è applicata alle cose di cui all'articolo* 5, *immobili per natura o reputate tali per distinzione*, a norma dell'art. 414 del Codice civile, *quando sono di proprietà privata*.

« Contro il rifiuto del Ministero è dato ricorso all'Autorità giudiziaria ».

E poichè il legislatore prevedeva il ritardo nella pubblicazione del regolamento, dettò una disposizione di carattere transitorio, e prescrisse:

Art. 39, capoverso. « Fino a quando detto regolamento non avrà vigore, varranno, agli effetti degli art. 5, 6, 7 e 13 della presente legge, le notificazioni di pregio fatte a norma della legge 12 giugno 1902, n. 185, e del relativo regolamento ».

Ma oltre i limiti di cui sopra, la legge del 1909 ha accordato allo Stato (art. 6) un diritto di prelazione nelle vendite degli oggetti in argomento, le quali gli devono essere denunziate. Inoltre, negli art. 8 a 12, ha regolata la grave materia delle esportazioni.

Per le opere di grande pregio archeologico o artistico, la cui esportazione rappresenterebbe un vero pregiudizio alla cultura nazionale, non si tiene soltanto conto del diritto di proprietà dei privati, ma anche del diritto dello Stato. Epperò, anche a prescindere dalla iscrizione nel cata-

---

(1) Cfr. al riguardo, App. Napoli, 2 aprile 1913 (est. Nucci, *Foro ital.*, 1913, I, 1010, con *Nota* del BIAMONTI); App. Milano, 5 luglio 1913 (est. Raimondi, *Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 67, con *Nota* del MUSATTI).

(2) Cfr. BIAMONTI, *Natura del diritto dei privati sulle cose di pregio storico o artistico* (*Foro ital.*, 1913, I, 1019); MUSATTI, *Deperimento della cosa di importante interesse* (*Riv. di dir. comm.* 1913, II, 69 e seg.).

logo, e da una vendita già conchiusa, chiunque voglia esportare uno degli oggetti in disputa, deve farne denunzia agli Uffici di esportazione, con l'indicazione del prezzo o del valore che attribuisce all'opera. Se questi dichiareranno che, dall'esportazione di tale oggetto, deriverebbe grave pregiudizio alla cultura nazionale, ne sarà vietata l'esportazione (1); e il Governo potrà, nel termine di due mesi, prorogabile a quattro, acquistare la cosa al prezzo o valore denunziato (2); oppure restituire la cosa al proprietario, col vincolo di non esportarla e di mantenerla (3).

**790.** Un'altra riforma, vivamente patrocinata dalla dottrina, non ha potuto ancora ottenere la sua carta di cittadinanza nella legislazione: è il diritto, che si vorrebbe concedere all'autore o ai suoi eredi, ad una partecipazione sul *plus valore* che acquistano le opere d'arte.

È agevole rilevare che tale facoltà partecipa dei diritti personali e di quelli di sfruttamento economico dell'opera. Infatti da una parte verrebbe attribuito all'artista il diritto di seguire l'opera sua nelle successive vendite di cui è oggetto: il che gli darebbe modo di sorvegliare che non vi sia apposto altro nome, o che non passi sotto il suo nome opera non sua. Dall'altra sarebbe concesso all'artista un utile sul valore dell'opera, che cresce in ragione della fama che egli va man mano acquistando.

---

(1) Nel caso di contestazione sul pregio artistico, archeologico o storico, da parte del privato, o di dubbio da parte dell'Ufficio, la questione sarà decisa dal Consiglio Superiore di Belle Arti.

(2) Se tale prezzo gli sembri eccessivo, il Governo potrà proporre una Commissione di periti, che, se il proprietario vi acconsenta, darà il suo parere. Siccome però essa non funziona da arbitra, il prezzo dovrà essere sempre concordato tra Governo e proprietari. È quindi prevedibile che costoro non si sottrarranno alla nomina di tale Commissione, che non può portare loro alcun pregiudizio. Ciò per altro dimostra l'insufficienza della legge, per questa parte. Lo stesso bisogna dire anche dell'arbitro nominato dalla Commissione, o, in caso di disaccordo, dal Primo Presidente della Corte d'appello (art. 9, ult. comma).

(3) Purtroppo questa legge è stata violata a proposito dei Tiepolo genovesi e della Galleria Crespi. Quest'ultima famiglia ha ottenuto di esportare due quadri di sommo valore, di Domenico Morone e di Francesco Granucci, dando al Governo la « Natività » del Correggio.

Cfr., al riguardo, due magistrali monografie del Musatti, *A proposito dei « Tiepolo » genovesi* (*Riv. di dir. comm.*, 1912, I, 805), e *La Galleria Crespi..., e il diritto* (*Ibid.*, I, 1910).

Avuto riguardo alla difficoltà che presenta il riconoscimento di tale diritto, sopratutto rispetto al suo lato patrimoniale, è bene rinviarne l'esame, là dove mi occupo del diritto di spaccio.

## SEZIONE III.

### *Diritti di sfruttamento economico.*

**791.** *Conseguenza che deriva dalla natura dominicale di questa categoria di diritti.*

Si è dimostrato nel capitolo secondo (1), che i diritti di sfruttamento economico hanno la medesima natura giuridica della proprietà. Da questo discende una conseguenza assai notevole, che occorre mettere a base della presente sezione: ***Il dominio è un diritto eminentemente elastico*** (2), ***e non è la somma, ma l'unità dei singoli diritti che lo compongono***, secondo l'efficace formula del Brinz (3). Ne segue che quando dalla proprietà si può trarre qualunque altra utilità, di cui essa non era prima capace, questa utilità spetta al proprietario. E chi ha sulla cosa un semplice diritto reale, non può invocare in suo favore l'elasticità del suo diritto, perchè questo trova i suoi limiti nella concessione da parte dell'autore.

**792.** *Diritto di pubblicazione.*

Il più importante diritto che spetta agli autori è quello della pubblicazione delle opere loro. Soltanto dalla data di essa comincia la protezione legale, e può aversi contraffazione solo quando vi sia pubblicazione (4). La copia dell'opera

---

(1) Cfr. vol I, n. 359 a 414, pag. 216 a 267.

(2) Ho adottato la terminologia della scuola italiana, anzichè quella della tedesca — che parla di astrattezza e d'indeterminatezza, capace di tutte le possibili determinazioni —, perchè il concetto di elasticità del dominio esprime benissimo e più chiaramente la stessa cosa.

(3) *Lehrbuch der Pandekten*, vol. I, pag. 470 e seg., 479 e seguenti; Erlangen-Leipzig 1884-1892.

(4) Cfr., al riguardo, vol. I, n. 536, pag. 365 e seg., e n. 681, pag. 482.

altrui che serva ad uso personale; la copia dell'altrui manoscritto, e finanche l'appropriazione di questo non sono contraffazione. Perchè si abbia questa, è necessaria la pubblicazione come condizione essenziale, perchè altrimenti non può invocarsi la tutela della legge speciale, ma solo quella del diritto comune. È per ciò che bisogna prima di ogni altro diritto parlare della pubblicazione, quantunque, generalmente, la riproduzione preceda la pubblicazione, poichè non si pubblica il manoscritto, finchè non sia stato riprodotto in più esemplari per mezzo della stampa o con altro mezzo qualsiasi.

**793.** La pubblicazione può definirsi « un atto posteriore alla composizione, per il quale l'autore rende la sua opera accessibile al pubblico, rinunziando al suo diritto di tenerla segreta e distruggerla, quando quest'atto ha avuto la sua esterna manifestazione » (1). Adunque non basta che un libro sia stampato, che un quadro sia stato riprodotto in incisione, fotografia e simili, per aversi la pubblicazione: l'autore è ancora nella possibilità di distruggere l'edizione, di conservare o bruciare le incisioni e le fotografie, anzichè

---

(1) Ho adottato la definizione che si trova ne *I diritti d'autore*, 1870, 6, con una importante modificazione. Invero, nella detta monografia, anzichè di accessibilità al pubblico, come ho fatto io, si parla di messa in commercio. A buon diritto però parmi di avere operato tale sostituzione, poichè il fatto della vendita, come del resto nota anche l'AMAR, op. cit., pag. 89 e seg., o anche la semplice intenzione di vendere sono del tutto indipendenti dall'atto della pubblicazione, e possono talvolta non essere voluti dall'autore, che destina la sua opera alle Biblioteche e a chi ne lo richieda, e perciò non le assegna neanche prezzo. L'importante è che abbia voluto rendere l'opera accessibile al pubblico, perchè, se pure ne abbia fatte parecchie riproduzioni per comunicarle agli amici e sentirne il giudizio, non si può dire che tale comunicazione equivalga pubblicazione. Oltre il caso del sen. Ranieri (vol. I, n. 682, nota 3, pag. 483 e seg.), può citarsi quanto avvenne al Conte DE MONTALEMBERT, per l'opera *L'Espagne et les Libertés*, che egli aveva destinata alla Rivista *Le Correspondant*. L'impressione che ebbero i direttori della Rivista dalla lettura dell'opera, fu poco favorevole. Per ciò l'autore, che teneva molto a quel giudizio, pensò di fare stampare l'opera, e di mandarne degli esemplari ad altri suoi autorevoli amici, per averne il giudizio, ma di non darla frattanto alla pubblicità in nessuna maniera. E nell'invio degli esemplari, giustamente egli non parlava del suo *libro*, ma del suo *quasi-manoscritto*, adottando così fondamentalmente l'idea racchiusa nella frase tedesca « *als Manuscript gedruckt* » (stampato come manoscritto).

esporle al pubblico. Ma quando egli abbia resa l'opera sua accessibile al pubblico, questa s'intende pubblicata, perchè, da quel momento, egli ha rinunziato al diritto d'inedito, che gli spettava sull'opera. Che se pure, per tardiva resipiscenza, l'autore distrugga i rimanenti esemplari dell'opera, ciò non varrà a distruggere la pubblicazione già avvenuta.

**794.** Come si è già visto (1), la pubblicazione assume varie forme, secondo i varî oggetti della proprietà intellettuale.

Le opere letterarie e scientifiche vengono prima riprodotte in molteplici esemplari, e poi pubblicate.

Le opere adatte a pubblico spettacolo non sempre vengono edite, poichè spesso si rappresentano o si eseguono soltanto.

Le opere artistiche possono essere esposte in una pubblica Mostra; riprodotte in incisione, fotografia, ecc.; ed anche riprodotte industrialmente, come opere di arte applicata.

**795.** Si questiona, se si debbano considerare come pubblicate soltanto le opere edite.

Tale questione si fa sopratutto per le opere adatte a pubblico spettacolo e per le opere di arte figurativa. Per le prime cioè si disputa, se la rappresentazione e l'esecuzione di tali opere importi la loro pubblicazione, o se questa si compia soltanto con l'edizione.

---

(1) Cfr. vol. I, n. 536, pag. 365 e seguenti, nonchè Trib. Bergamo, 21 marzo 1913, e Trib. Torino, 14 luglio 1913 (*Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 832).

« Conciliare con questi atti — scrive egregiamente il Musatti, *Pubblicazione ed esposizione dell'opera d'arte* (*Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 835), in nota alle citate sentenze — la volontà dell'artista, di mantenere all'opera propria il carattere e la gelosa tutela dell'opera inedita, è voler disconoscere il peculiare atteggiamento della volontà, antitetica nei due casi... La riproduzione meccanica di opere figurative è piuttosto riproduzione che pubblicazione. Quanto a quest'ultima, sembra più corretto pensarla avvenuta, quando il pubblico è messo in condizioni di immediato contatto con l'opera stessa. Il pittore che appende il suo quadro sulla parete di un luogo pubblico, com'è una Esposizione d'arte, e lo scrittore che fa figurare il suo ultimo libro nella vetrina del libraio, hanno avuto, per ciò che riguarda l'opera loro, lo stesso atto di volontà dispositiva, vòlto a trasferire il prodotto artistico dall'intimità dell'inedito all'aria libera della pubblicazione, la quale toglie quasi di mano l'opera d'arte all'artista, e mette fra lui ed essa la figura di un terzo, che è il pubblico ».

Per le seconde è controverso se basti la loro esposizione in una Mostra di belle arti, nella vetrina di un venditore di oggetti artistici, ecc.; ovvero occorra la loro riproduzione per mezzo della fotografia o di altri processi meccanici.

La Convenzione Internazionale di Berlino considera come pubblicate soltanto le opere edite.

Ma, a parer mio, non può dubitarsi che tutti gli atti ai quali si è accennato importano pubblicazione dell'opera. La pubblicazione è, come si è detto, rinunzia al diritto di inedito, e quindi si compie con tutti quei fatti che importano, espressamente o tacitamente, la volontà di rinunziare a tale diritto. Ora, tra i detti fatti si debbono, senza dubbio, ascrivere la rappresentazione e l'esecuzione pubblica, la esposizione in una pubblica Mostra, nella vetrina di un venditore d'oggetti artistici, ecc.

Che poi i fatti suddetti importino o non il proposito di mettere in vendita l'opera, è affatto indifferente, ai fini della volontà di pubblicare l'opera. Ciò che importa è che l'opera sia messa a disposizione del pubblico; e questo avviene: per le opere letterarie, con la lettura pubblica, l'esposizione nelle vetrine dei librai, ecc.; per le opere adatte a pubblico spettacolo, nelle stesse forme, nonchè con la rappresentazione e l'esecuzione pubblica; per le opere d'arte figurativa, con la pubblica esposizione. E che la pubblicazione avvenga non soltanto con la stampa, risulta indirettamente anche dall'art. 21 del testo unico vigente (1): esso infatti dice che, per l'adempimento delle formalità di riserva, deve farsi menzione precisa, nella domanda, dell'opera e dell'anno nel quale è stampata, *esposta o altrimenti pubblicata*.

Evidentemente perciò il legislatore ha ritenuto che la pubblicazione dell'opera può avvenire in qualsiasi modo, e che l'esposizione di un'opera d'arte figurativa sia un mezzo di pubblicazione, alla stessa guisa che l'edizione a stampa, l'esecuzione, la rappresentazione e la vendita.

**796**. All'autore spettano tutte le varie forme di pubblicazione dell'opera sua. Egli può usare indifferentemente di

---

(1) L'argomento in esame è illustrato nelle sentenze del Tribunale di Bergamo, 21 marzo 1913, e Trib. di Torino, 14 maggio 1913 (*Riv. di dir. comm.*, 1913, II, 835 e 840).

tutte o di alcune soltanto di esse, come e quando gli piaccia. Così può esporre un quadro in una pubblica Mostra, ovvero farne delle incisioni, delle fotografie e pubblicarlo soltanto in questa forma. Allo stesso modo un musicista può limitarsi a far eseguire l'opera sua, o anche a stamparla; un poeta può far stampare i suoi versi, ovvero limitarsi a dare loro soltanto pubblicazione orale, ecc.

**797.** Con la pubblicazione dell'opera, il pubblico è messo in grado di giovarsi liberamente delle idee in essa espresse. La forma che l'autore diede alle sue idee resta inalterata, ma le idee diventano patrimonio comune dell'umanità. Giustamente in proposito lo Scialoja rilevava (1) che « quelle idee dopo essere passate per la mente altrui, possono diventare materia di una nuova elaborazione, e riapparire in altre opere svolte ed ampliate sotto svariatissime forme, ovvero possono essere applicate e produrre mille combinazioni pratiche ed utili, senza che pertanto l'opera principale sia minimamente da confondersi con codeste nuove opere, o abbia nulla da fare con queste svariate applicazioni...

« Colui che compone un'opera pensa e poi esterna il concetto della sua mente in una forma determinata che l'individua; e per contrario colui che medita sopra un'opera già composta da un altro, sviluppa il concetto dalla forma individuale in cui è involto, e fa che riacquisti nella mente sua l'essere primitivo, di puro pensiero, e diventi materia propria delle sue elucubrazioni. E se da queste elucubrazioni viene modificato nella sua parte essenziale e quindi s'investe di una nuova forma, diventa nuova opera; se rimane essenzialmente qual'era, ma n'esce soltanto rivestito di una *forma* esterna alquanto variata, diventa un plagio; e se è riprodotto tal quale, cioè colla medesima *forma* sua, è nè più nè meno che una semplice copia dell'opera primitiva.

« Vietando la *copia*, *non s'impedisce quindi nè l'acquisto, nè l'uso qualunque siasi delle idee pubblicate*, ma s'impedisce

---

(1) *Relazione* citata, § 1 (*Leg. e decr.*, pag. 20).

Cfr. anche, negli stessi sensi: RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 10; e la Relazione presentata dal Visconte Siméon il 30 maggio 1839, e dal senatore Lebrun, il 19 aprile 1854, al Senato francese.

solamente che altri possa riprodurre senza alcun nuovo lavoro intellettuale, e solo per servirsene come materia di industria la forma esternata che costituisce l'*opera* individua.

« Questa forma, che costituisce l'opera, rimane, nella pubblica coscienza, cosa tutta dell'autore, anche quando il pensiero che v'è dentro involto se ne sprigioni e passi inesauribilmente nell'intelletto delle generazioni che si succedono ».

Adunque all'autore spetta pubblicare, riprodurre e spacciare le copie dell'opera, per trarne un guadagno industriale e commerciale, il che non è inconciliabile con la pubblicazione dell'opera. Al pubblico poi è lecito usare liberamente dei concetti dell'autore, per assimilarli e farne oggetto di nuovi studî e di nuove ricerche. Per tal modo l'atto della pubblicazione spoglia l'autore soltanto di ciò che è inconciliabile con esso, poichè non si può nello stesso tempo pubblicare l'opera e volere che il pubblico non si giovi delle idee in essa contenute (1).

**798**. Una elegante applicazione dei principî di cui sopra è stata fatta recentemente dai magistrati italiani.

Un tal Fabozzi, per provvedere alla maggiore spesa per la riforma organica delle cancellerie e segreterie giudiziarie, aveva pensato di portare alcune variazioni al costo della carta bollata, da usarsi nei giudizî avanti i Conciliatori; ed aveva trasmesso un apposito disegno di legge ai Ministeri delle Finanze e della Giustizia. Ma i detti Ministeri, trovando tale disegno di legge inattuabile, glielo restituirono; e presentarono, il 6 giugno 1902, alla Camera dei Deputati altro progetto, informato a diversi principî. Il Fabozzi allora pubblicò il suo disegno di legge, ne *La Tribuna giudiziaria* di Napoli. In seguito la Commissione parlamentare dissentì dalla proposta ministeriale, ed accolse sostanzialmente, nel testo riveduto del disegno di legge, la proposta Fabozzi, che

(1) È tanto vero questo, che Francesco Pescatore potette scrivere un libro curioso e interessante: *La manière de profiter des pensées de différents auteurs pour la composition d'un ouvrage*, Annecy 1783.

Ecco poi come Voltaire intendeva il diritto che hanno tutti ad usufruire dell'opera pubblicata: « Il en est des livres comme du feu de nos foyers; on va prendre le feu chez son voisin, on l'allume chez soi; on le communique à d'autres et il appartient à tous ».

divenne l'art. 21 della legge 2 luglio 1903, n. 259. Il Fabozzi allora si fece a richiedere il compenso dai citati Ministeri, per lo sfruttamento dell'idea da lui manifestata.

Il Tribunale di Roma (1) rigettò l'azione *ex contractu*, ed ammise prova testimoniale, per verificare se, nella specie, si riscontrassero i requisiti dell'*actio de in rem verso*. Ma la Corte d'appello di Roma, in riforma di tale sentenza, assolse le Amministrazioni dello Stato da ogni domanda (2); e la Cassazione di Roma (3) rigettò il ricorso proposto avverso la detta sentenza. Ed a ragione, poichè non si poteva far luogo all'azione contrattuale, avuto riguardo che mancava l'atto scritto, richiesto *ad substantiam* per i contratti che interessano le Amministrazioni dello Stato. Non si poteva accogliere l'*actio de in rem verso*, perchè il progetto era stato pubblicato, e quindi era lecito ad ognuno di usare delle idee in esso contenute (4), che, per il fatto della pubblicazione, erano diventate patrimonio comune degli studiosi (5).

**799.** La pubblicazione può assumere varie forme; e spetta all'autore decidere quale di esse debba dare alla sua opera. Egli, infatti, può ricorrere soltanto alla pubblicazione orale, leggendo in pubblico l'opera sua; o alla scritta, facendola riprodurre per le stampe, in litografia, col metodo Braille, ecc.; o alla sonora, facendola riprodurre per grammofono o fonografo; o alla industriale, permettendo che la

---

(1) Sentenza 9-19 giugno 1905 (inedita), est. Pilotti.

(2) Sentenza 12 febbraio-1° marzo 1906, est. Bianchi (*Consigl. Concil.*, 1906, 87).

(3) 1° giugno 1909 (*Foro ital.*, 1909, I, 1503; *Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 122, con *Nota* di Brugi; *Riv. di dir. civ.*, 1910, 101, con *Nota* di Ascoli).

(4) Nella motivazione della sentenza, la Corte insiste sul fatto che il Fabozzi procedette alla « *divulgazione senza alcuna riserva a mezzo della stampa* ». Ciò lascerebbe supporre che, se si fosse riservata la proprietà intellettuale, la Corte sarebbe andata in diverso avviso.

Opportunamente però il Brugi, nella *Nota* citata, ha rilevato la perfetta inutilità di tale distinzione, sicchè non posso che riportarmi a quanto ha scritto in proposito l'insigne giurista.

(5) L'Ascoli trova un argomento a sostegno dell'opinione qui accolta nell'articolo 3 della legge, che consente di appropriarsi di un motivo di un'opera musicale per farne base di altra opera, e ritiene giustamente che tale disposizione abbia la portata di un principio generale.

sua opera sia applicata ad un oggetto industriale, ecc. Si tratta di facoltà riserbate *esclusivamente* all'autore, il quale perciò è padrone di scegliere quale più convenga all'opera sua, o di sceglierle tutte insieme (1).

**800.** Tra le varie forme di pubblicazione, alle quali si è accennato, meritano speciale menzione la *orale* e quella che ho denominata *sonora*: sopratutto quest'ultima, per la quale si è questionato se spetti esclusivamente all'autore, o sia libera invece a tutti, tosto che l'opera sia stata pubblicata (2).

### 801. A) *Pubblicazione orale.*

Come si è già detto (3), nel mondo romano era assai frequente la recitazione pubblica delle proprie opere, specie se in versi; e anzi essa costituiva la fase preparatoria della pubblicazione grafica. Tale carattere ha serbato nelle Accademie (4), ove le comunieazioni dei soci vengono discusse tra gl'intervenuti prima di essere inserite negli atti.

Ma anche i non accademici, talvolta, in luogo di pubblicare l'opera loro per le stampe, la recitano in pubblico. Inoltre le conferenze, i discorsi, le prediche hanno generalmente solo la pubblicazione orale, la quale non toglie all'autore il diritto di impedirne la riproduzione grafica (5).

Che spetti all'autore, e a lui soltanto, questa forma di pubblicazione, non pare si possa seriamente dubitare.

Nella stessa Francia, i cui art. 425 e 428 cod. pen. puniscono soltanto l'*edizione* dell'opera, prevale l'opinione qui

---

(1) Cfr. Cassaz. Francia (Camera dei ricorsi), 25 luglio 1887 (*Dalloz*, 1888, I, 5, con *Nota* di SARRUT); (Camera crim.), 5 dicembre 1895 (*Ibid.*, 1897, I, 205); App. Parigi, 30 dicembre 1898 (*Pataille*, 1899, 184; *Dalloz*, 1900, II, 28).

(2) Si è anche disputato, se l'autore di un'opera artistica possa invocare, oltre la protezione delle leggi sulla proprietà intellettuale, quella di disegni e modelli. Siccome la questione si riduce all'altra se spetti all'autore, oltre la riproduzione artistica, anche l'industriale, è più opportuno parlarne a proposito del diritto di riproduzione.

(3) Oltre il n. 799, cfr. vol. I, n. 12, pag. 11, e sopratutto nota 3.

(4) Nelle riunioni di letterati che avevano luogo nei secoli scorsi, venivano spesso recitati i versi dagli autori.

(5) Cfr. App. Lione, 17 luglio 1845 (*Dalloz*, 1845, II, 128).

patrocinata (1), la quale tanto più deve essere accettata in Italia, in quanto la nostra legge non ha accolta la detta limitazione. Inoltre giova rilevare che l'autore può essere interessato che l'opera sua abbia una pubblicazione definitiva, quale è la grafica, o semplicemente transeunte, come la orale. Questa può essere giustificata dal desiderio di ritoccare l'opera, dopo aver ricevuta l'impressione diretta degli ascoltatori. Infine è facile comprendere che un recitatore più o meno provetto può influire notevolmente sulla fortuna dell'opera (2).

**802.** B) *Pubblicazione sonora.*

Di solito la questione viene trattata sotto il titolo della riproduzione, poichè non si bada alla differenza tra questa e la pubblicazione. E certo si deve a ciò, se il Sacerdoti, che se ne è occupato più volte, sostiene (3) che l'idea che si presenta spontanea è che la fabbricazione di tali dischi e cilindri implica una vera e propria *pubblicazione*, che si può assimilare alla stampa, sia perchè i detti dischi e cilindri servono come mezzo di trasmissione intellettuale, sia perchè possono moltiplicarsi all'infinito, per mezzo della galvanoplastica. Ora, a mio avviso, la fabbricazione dei dischi e dei cilindri è una pura e semplice *riproduzione*, perchè, per la pubblicazione, si esige che la forma di riproduzione che si è adottata sia resa accessibile al pubblico. Adunque, come del resto è stato spesso affermato dalla giurisprudenza belga e dalla francese, e come anche il Sacerdoti ha accettato, bisogna distinguere: *a*) il semplice

---

(1) Cfr. Bry, op. cit., n. 920, pag. 764; Pouillet, op. cit., n. 813, pag. 726 e seguenti.

In senso contrario si era però pronunziato Renouard, op. cit., vol. II, pag. 66. Cfr. pure *Le Droit* del 5 febbraio 1882; Lionel Laroze, in *Pataille*, 1883, 297; Labbé, in *Sirey*, 1883, II, 49.

(2) Si è questionato, se spetti all'autore o all'editore concedere la facoltà di recitare l'opera in pubblico, dopo la intervenuta cessione della proprietà intellettuale. Ma di tale controversia *non est hic locus*.

(3) *I dischi e cilindri fonografici e i diritti d'autore* (*Riv. di diritto comm.*, 1907, I, 411). Cfr. pure, dello stesso, *Il fonografo e la legge sui diritti d'autore* (*Ibid.*, 1906, II, 39), e *Il diritto d'autore e la riproduzione mediante dischi fonografici* (*Ibid.*, 1909, II, 53).

fatto della fabbricazione dei dischi dei grammofoni o dei cilindri fonografici, che va rimandato al titolo delle riproduzioni; *b*) il pubblico uso di essi per la esecuzione delle arie musicali, dei canti, delle opere letterarie, ecc., registrate nei dischi e cilindri, che costituisce un fatto di pubblicazione, e che deve essere quindi esaminato a questo punto. Certo così le questioni che si sono agitate a proposito degli strumenti meccanici vengono divise; ma, in questa materia, una reazione nel senso del rigore sistematico non produce alcun apprezzabile inconveniente, anzi credo riesca benefica. E tanto più ciò, in quanto che la parte storica della questione può raggrupparsi tutta in questo numero, quasi come introduzione all'esame delle singole questioni (1).

**803.** Come si è già visto, l'art. 1° della legge concede all'autore delle opere dell'ingegno il diritto esclusivo di pubblicarle, e quelli di riprodurle e spacciarne le riproduzioni.

Tuttavia a questo ampio principio generale si è voluto far subire una *deminutio* non lieve, per ragione di cortesia internazionale alla Svizzera, che, malgrado il piccolo suo territorio, occupa un notevole posto tra le genti, per la sua grande attività industriale, e perchè è stata destinata ad essere sede delle Unioni internazionali della proprietà letteraria e della industriale. E tanto più appare grave tale diminuzione, in quanto che uomini eminenti hanno ad essa cooperato, cercando di far passare il principio non come *eccezionale e derogatore*, ma come *puramente interpretativo delle leggi preesistenti:* il che ha avuto una notevole importanza pratica, rispetto alla questione che sto esaminando. Infatti, ritenendo tali leggi *eccezionali*, l'eccezione non può estendersi ad altri strumenti, che al tempo della redazione di tali leggi non erano conosciuti; ritenendole invece *inter-*

(1) Cfr. la *Nota* apposta dal CLARO alle sentenze delle Corti di Parigi (1° febbraio 1905), e di Bruxelles (22 dicembre 1905); del Trib. comm. della Senna (20 dicembre 1905); del Trib. civ. della Senna (23 luglio 1902); del Trib. di pace di Laeken (5 luglio 1906), in *Dalloz*, 1907, II, 121; nonchè HAAS, *Le phonographe et la contrefaçon, la loi du* 16 *mai* 1866 *et ses applications* (*Droit d'auteur*, 1902, 41); SBRIGLIA, *L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique*, Paris 1907.

Cfr. poi, per la giurisprudenza, le larghe indicazioni date dal POTU, *La Convention de Berne*, citata, pag. 181 e 182, nota 1.

*pretative*, si estendono anche ai detti strumenti ed a tutti quegli altri capaci di riprodurre meccanicamente arie musicali, che i progressi dell'industria moderna potrà inventare. Occorre quindi fermarsi un po' sui precedenti storici così della legge francese del 1866, come dell'art. 4 del Trattato italo-svizzero del 22 luglio 1868, e sull'art. 3 del protocollo di chiusura della Convenzione di Berna. E siccome in Francia la riforma legislativa ha significato più chiaro, perchè si riannoda ad un caso giurisprudenziale oramai famoso, è bene prendere le mosse dal diritto francese, per chiarire bene la questione.

**804.** Che le scatole musicali e gli organi di Barberia preesistessero alle leggi del 1791 e 1793, non può mettersi storicamente in dubbio. Tuttavia essi non attrassero l'attenzione del legislatore francese, il quale non ne parlò nè nelle leggi, nè nei loro motivi (1). E come non se n'era occupato il législatore, non se ne occuparono nè se ne preoccuparono gli autori e gli editori di musica (2): tanto che il Debain, il cui piano meccanico doveva dar luogo ad una causa famosa, potette nel 1846, si noti bene, applicare il sistema dei cartoni perforati ad un organo o ad un istrumento analogo, che aveva chiamato *antifono*, senza che alcuna azione giudiziaria fosse intentata contro di lui. L'antifono, però, non ebbe quella espansione, che il suo inventore aveva sperato.

**805.** Il Debain allora cercò altre applicazioni, e nel 1859 adattò lo stesso sistema ad un istrumento più in voga, ma

---

(1) Certo le leggi rivoluzionarie non peccano di prolissità; anzi esse, nel breve, nervoso, scultorio loro testo, contengono solo i principî generali, che hanno però sfidato i secoli. Ciò può dirsi anche della legge del 1793, che il relatore Lakanal chiamò, con grande ma giusta enfasi, « *la déclaration des droits du génie* », e che è servita di modello alle legislazioni degli altri Stati.

(2) È noto che il nostro Rossini dichiarò, nel 1862, che, a suo avviso, gli strumenti musicali meccanici, più che nuocere ai musicisti, giovassero loro, perchè servivano a diffonderne la fama tra quelli che non si potevano permettere il lusso di sentirne le opere in teatro. Tale parere fu citato dall'on. D'Andelarre, durante la discussione della legge del 1866, davanti al Corpo Legislativo.

Ma già Auber, Berlioz e Clapisson, nel 1865, e più tardi, cioè nel 1881, Ambrogio Thomas, Hengel e Brandus protestarono contro i danni, che i detti istrumenti producevano ai musicisti.

che era costruito secondo gli stessi principî fisici: il piano meccanico. E siccome questo istrumento ebbe grande successo, parecchi editori di musica se ne allarmarono, e tra essi sopratutto il celebre Escudier. Fu intentato al Debain un processo di contraffazione. Tanto il Tribunale correzionale della Senna (1), quanto la Corte d'appello di Parigi (2) lo dichiararono contraffattore, in base alla legge del 1793 e all'art. 425 del Codice penale comune, che ne conteneva la sanzione. Avverso l'arresto della Corte il Debain non propose ricorso, ed anzi vi si uniformò a tal segno, che, per il prezzo di 60 mila lire, acquistò da parecchi editori il monopolio di riprodurre per i suoi piani meccanici qualunque aria musicale delle opere da essi edite, per lo spazio di dieci anni. Diventato così monopolista, il Debain cercò di trarre profitto dalla giureprudenza affermatasi nel giudizio in cui riuscì soccombente. Infatti intentò sei giudizî di contraffazione contro i fabbricanti di piani meccanici della regione del Boubs, e contro coloro che vendevano cartoni perforati, e chiese al Tribunale l'applicazione del principio giuridico, che nell'altro processo gli era stato sfavorevole.

**806.** Tra i detti giudizî, il più interessante è quello mosso contro il fabbricante Lépée. Il Tribunale correzionale della Senna confermò la sua precedente giurisprudenza e condannò il contraffattore (3). Interposto appello avverso tale sentenza, la Corte di Parigi (4) la confermò, adottandone altresì i motivi. Ma poichè non disse verbo sull'eccezione di buona fede, proposta dal Lépée, la Corte di cassazione (5) accolse il ricorso, e rinviò la causa per novello esame alla Corte di appello di Rouen. Questa però (6) andò in avviso contrario a quello dei primi giudici, e assolse i contraffattori. Ritenne infatti che l'art. 425, nella definizione che dà della contraffazione di una composizione musicale, indica soltanto, come costituente questo delitto, « *toute édition imprimée ou*

(1) 25 maggio-11 giugno 1859, in *Pataille*, 1860, II, 30.
(2) 16 dicembre 1859, in *Pataille*, 1860, II, 30.
(3) Sentenza 30 maggio 1861, riportata nel *Dalloz*, 1862, II, 196.
(4) Arresto del 28 novembre 1861.
(5) Arresto del 1° maggio 1862, in *Dalloz*, 1863, I, 202.
(6) Sentenza 31 luglio 1862, in *Dalloz*, 1862, II, 195.

*gravée* »; che trattandosi di disposizione penale, deve essere interpretata restrittivamente, tanto più che la riproduzione sonora esisteva al tempo della legge del 1793; che, infine, « on ne s'explique pas de quelle manière la fabrication et la vente des boîtes à musique pourraient diminuer la vente et le profit d'une édition d'œuvres musicales, l'exécution produite par ces instruments étant plus propre à faire rechercher l'œuvre elle même qu'à en détourner » (1).

Però la Camera criminale della Corte di cassazione (2) accolse il ricorso contro la sentenza della Corte di Rouen, ritenendo inesatta ed antigiuridica la dottrina in essa consacrata, perchè « la loi de 1793 susvisée a entendu réserver à l'auteur, avec la propriété privative de son œuvre, le droit exclusif de l'exploiter, de la vendre et de la distribuer sous toutes les formes et par tous les modes de reproduction ».

A tali principî si uniformò, in sede di secondo rinvio, la Corte di appello di Orléans (3), la quale pure ritenne essere riserbata all'autore « l'exploitation exclusive des moyens matériels de reproduction ». Così il Debain vide

---

(1) Il Lépée esibì anche una dichiarazione dei migliori compositori, i quali assicuravano che essi, nella cessione dei loro diritti agli editori, non avevano mai pensato a comprendere tra i diritti ceduti quello di riprodurre le arie musicali per mezzo di strumenti meccanici.

È pregio dell'opera riportare il testo di tale dichiarazione:

« Nous, soussignés, compositeurs de musique et auteurs dramatiques, consultés sur le procès intenté par M. Debain aux fabricants d'orgues et boîtes à musique, déclarons:

« 1. — Que nous n'avons jamais entendu céder que le droit de reproduction graphique de nos œuvres musicales soit par la gravure, soit par la lithographie, soit par tout autre procédé analogue;

« 2. — Que nous n'avons pas voulu céder à nos éditeurs le droit d'interdire la reproduction de nos œuvres par l'orgue à manivelle ou les boîtes à musique, n'ayant pas même prévu que le droit d'exécution de ces instruments, droit qui est exercé depuis 150 ans, pût être d'une prétention exclusive de la part de qui que ce fût.

« Nous ajouterons que loin de vouloir restreindre ou gêner une industrie importante au point de vue commercial, nous la considérons comme éminemment utile à la propagation de nos œuvres et à la popularité de notre réputation ».

(2) Arresto del 13 febbraio 1863 (*Dalloz*, 1863, I, 204). Conformi ad esso furono le conclusioni dell'avvocato generale SAVARY, che opportunamente la Raccolta del DALLOZ fa precedere al citato arresto.

(3) Sentenza 22 aprile 1863 (*Dalloz*, 1863, II, 88).

sanzionato, dalla giureprudenza del suo paese, il monopolio di cui gli aveva data l'idea la condanna da lui riportata il 16 dicembre 1859.

**807.** Il suo trionfo però ebbe breve durata, perchè non passò neanche la metà del tempo che aveva prefisso al suo monopolio, e questo finì per virtù di legge.

Il secondo Impero fu certo benemerito nel curare di estendere, con trattati internazionali, la tutela della proprietà intellettuale (1). Ora, quando volle conchiudere il trattato con la Svizzera, questa appose, come condizione *sine qua non*, che i suoi fabbricanti di scatole musicali trovassero in Francia lo sbocco dei loro prodotti, i quali, dopo le decisioni giudiziarie sopra citate, non venivano più richiesti ed importati nell'Impero (2).

Il Governo francese, di fronte alla giureprudenza affermatasi così solennemente, sentì il bisogno d'interrogare il Consiglio di Stato, prima d'impegnarsi formalmente col Governo svizzero, e l'alto Consesso opinò che la giureprudenza relativa agli strumenti meccanici fosse completamente abusiva, distruttrice dei veri principî della legge del 1793, e che perciò, nonchè associarvisi, gli sembrava dovesse rigettarsi. Fu così che, nel Trattato di commercio franco-svizzero, firmato il 30 giugno 1864, venne inserito l'articolo seguente: « Le Gouvernement français s'engage à présenter au Corps Législatif dans sa prochaine session un projet de

(1) Vedi, al riguardo, vol. I, n. 330, pag. 190.

(2) Il De Buit, nell'arringa pronunziata nella causa che diede luogo alla sentenza 1° febbraio 1905 della Corte d'appello di Parigi (*Dalloz*, 1907, II, 121, con *Nota* di Claro), impugnò questo fatto, che pure è storicamente certo, essendo a tutti noto come fosse rigogliosa l'industria della fabbricazione delle scatole di musica, degli orologi *à carillon* e degli organetti della Barberia nei Cantoni di Vaud e di Ginevra. L'eminente *bâtonnier* obbiettò che, mentre gli Svizzeri vendevano in Francia per 10 mila franchi di strumenti musicali, i Francesi ne esportavano per 500 o 600 mila franchi. Si osservi però che, per una piccola nazione come la Svizzera, anche una piccola importazione non era da trascurare, sopratutto quando il trattato che si andava a conchiudere, se moralmente giustissimo, le sottraeva delle vive e copiose fonti di lucro, per quanto illecito. A quei tempi infatti la Svizzera e il Belgio rappresentavano i centri più attivi della contraffazione di libri francesi, sopratutto di quelli proibiti dalla censura, che poi venivano importati in Francia.

Con la stipulazione del trattato, l'industria dei libri doveva avere, ed ebbe infatti fine.

loi qui déclare que les reproductions de compositions musicales par le mécanisme des boîtes à musique ou d'autres instruments analogues ne constitue pas la contrefaçon d'une pareille composition ».

**808.** In esecuzione di tale impegno, così solennemente preso, il Governo imperiale presentò al Corpo Legislativo un progetto, che divenne legge il 16 maggio 1866.

**809.** Però, durante i lavori preparatorî di questa legge, si combatterono aspramente due tendenze: quella dei cultori della proprietà intellettuale, che la volevano assoluta, completa, quasi illimitata; quella di coloro che erano teneri delle prerogative del pubblico e della società, per i quali la proprietà intellettuale deriva da concessione del legislatore, e quindi deve essere contenuta nei limiti fissati dalla legge. Inoltre, forse perchè ancora malsicura era la giurisprudenza e poco profonda la dottrina, gli stessi oratori seguirono ora l'una ora l'altra tendenza, sicchè entrambe le opinioni possono trovare nei loro discorsi, ed anche nelle relazioni al detto disegno di legge, il sostrato e la conferma (1).

---

(1) E invero nell'*Exposé des motifs* (*Moniteur Officiel*, del 3 giugno 1865), il consigliere Lestiboudois, dopo aver parlato dell'impegno diplomatico preso dal Governo, ed aver detto che non bisogna pensare allo stato della giurisprudenza, — il che fa supporre trattarsi di legge innovatrice —, aggiunse che il disegno consacrava l'interpretazione unanimemente ricevuta e non toglieva agli autori nulla di quello che godevano. Ma questo fa pensare trattarsi di legge interpretativa, per motivi che, tra l'altro, non sono veri, perchè, salvo la Corte di Rouen, la giurisprudenza aveva affermato proprio il contrario di quanto le si attribuiva.

Nello stesso difetto incorse il relatore devanti al Corpo Legislativo, on. D'Andelarre. Egli infatti da una parte disse che la legge era fondata sul rispetto della proprietà intellettuale; dall'altra aggiunse che bisognava anche tener conto degl'interessi dell'industria e della necessità di conchiudere i trattati internazionali.

Malgrado però tali contraddizioni, che per altro non furono rilevate — si era all'ultima seduta della Sessione (4 luglio 1866) —, il disegno di legge fu approvato dalla Camera.

Presentato il disegno di legge al Senato, ne fu nominato relatore Prospero Mérimée, che scrisse una pregevole Relazione (cfr. l'*Exposé des motifs*, pubblicato nel *Moniteur Officiel*, degli 8 luglio 1865, e in *Dalloz*, 1866, IV, 49). Egli ebbe il merito di sostenere nettamente ed energicamente il carattere derogatore della legge. E poichè, durante il secondo Impero, il Senato aveva soltanto il diritto di verificare se le

**810.** Quanto al nostro diritto, occorre osservare che, durante i lavori preparatorî della legge del 1865, nessuno parlò delle questioni agitatesi in Francia, a proposito del piano meccanico Debain. Per altro, laddove l'art. 415 del Cod. pen. francese parla di *éditer*, alla quale parola la Corte di Rouen, trattandosi di disposizione penale, non volle dare un'interpretazione, larga sì, ma logica, la nostra legge garantisce meglio i diritti degli autori, poichè parla genericamente di *pubblicazione* anzichè di *edizione* (art. 1, 2 e 21). Eppure è bastato che lo Scialoja (1) si fosse manifestato della medesima opinione della Corte di Rouen, perchè la questione fosse risoluta nel medesimo senso, non tenendosi neppur conto della espressione più favorevole ai diritti degli autori, adoperata dalla nostra legge.

**811.** Anche in Italia la questione sorse a proposito del trattato per la guarentigia della proprietà letteraria ed artistica con la Svizzera, poichè questa pose, anche nei confronti con l'Italia, come *conditio sine qua non*, che fosse permessa la fabbricazione e la vendita degli strumenti destinati a riprodurre meccanicamente arie musicali, che siano ancora nel dominio privato. E siccome lo Scialoja diede parere favorevole intorno all'inserzione della proposta clausola, questa costituì l'art. 4 del Trattato italo-elvetico del 22 luglio 1868 (2).

---

leggi proposte fossero contrarie alla Costituzione, la quale sanciva anche la tutela del diritto di proprietà, siccome il disegno di legge toglieva ai compositori una parte, sia pure piccola, dei diritti accordati loro dalla legge fondamentale, la Commissione degli Uffici ne propose il rigetto. Ma a sostegno del disegno di legge parlarono Delangle, procuratore generale, e Bonjean, presidente della Cassazione di Francia, nonchè Chaix-D'Est-Ange, vice-presidente del Consiglio di Stato, adducendo che esso non offendeva la proprietà degli autori, ma solo la regolamentava, imponendole una servitù legale. Così il Senato accolse la proposta del Governo, che divenne legge.

(1) *Nota* del 22 ottobre 1865, riportata da tutti i trattatisti.

(2) « Les stipulations de l'article 1er s'appliqueront également à la représentation ou exécution des œuvres dramatiques ou musicales, publiées, exécutées ou représentées pour la première fois en Suisse, après la mise in vigueur de la présente Convention; par contre, elles ne s'appliqueront point à la reproduction des airs musicaux au moyen de boîtes à musique ou instruments analogues; ce qui fait que la fabrication et la vente de ces instruments ne peuvent être soumises entre les deux pays à aucune restriction ni réserve du chef de cette Convention ou d'une loi sur la matière ». — Tale clausola è stata anche

Non doveva però sfuggire allo spirito eminentemente giuridico dell'on. Scialoja a quali inconvenienti si sarebbe andati incontro, qualora non si fosse nettamente definito il carattere della disposizione, che, a suo avviso, era puramente dichiarativa. E, nella nota citata, avvertì dovere la clausola essere « collocata in modo che non apparisca contenere una concessione eccezionale fatta alla Svizzera, e che conservi per la sua collocazione quel valore puramente dichiarativo che ha per chiunque la legge staccata dal contesto degli altri articoli. Dico questo perchè altrimenti se ne indurrebbe potere i soli svizzeri vendere in Italia le loro scatole ed i loro organi, ed esserne esclusi gli italiani, contro i quali starebbe la legge interpretata ristrettivamente dalla Convenzione. Insomma, io desidero che la proposta clausola abbia il valore di dichiarare, dirimpetto alla Svizzera, l'intelligenza della legge. A questo modo la votazione del trattato (se mai è tra quelli che dev'essere sancito dal Parlamento), ovvero la sua sanzione reale, gioveranno anche ai costruttori nazionali di quelle macchinette musicali ».

**812.** Ma l'azione della Svizzera non si è arrestata qui. Infatti sancì, nell'art. 11, n. 11, della unificata legislazione cantonale (23 aprile 1883): « Non costituiscono violazione del diritto di autore le riproduzioni con scatole armoniche ed altri simili istrumenti ». Inoltre, avendo avuto mandato di compilare il progetto definitivo della Convenzione internazionale per la tutela della proprietà letteraria e artistica, incluse, nel protocollo di chiusura, l'art. 3, che suona così: « Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé, ne sont pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon musicale ». E l'articolo passò, per dovere di cortesia internazionale.

**813.** Occorre ora indagare, se le clausole dei trattati, di cui si è fatto cenno — la legge francese del 1866, la tedesca del 1901 (art. 22), l'art. 3 della Convenzione internazionale di Berna — si limitino agli organi di Barberia e agli altri simili

---

inserita nel Trattato 23 maggio 1870, tra l'Italia e il Granducato di Baden; ma è stata abbandonata, per effetto del Trattato italo-tedesco, del 20 giugno 1884 (art. 17).

strumenti musicali (orologi *à carillon*, scatole musicali), ovvero se si estendano a tutti gli strumenti meccanici musicali.

**814.** Nella seconda metà del secolo scorso, erano conosciuti soltanto le scatole musicali, i *carillons*, e gli organi di Barberia, nei quali il cilindro, contenente la notazione musicale, è di solito introdotto nella cassa o scatola sonora, in modo da formare con essa un unico istrumento, che si distingue dai suoi simili, non solo dai maggiori o minori pregi di costruzione, ma anche per le arie musicali che riproduce. Certo il cilindro è, anche in tale istrumento, sostituibile, alla stessa guisa come, in un pianoforte, si può sostituire ad una meccanica logora una nuova; certo di solito la *boîte à musique* non comprende soltanto un'aria musicale, ma ne comprende parecchie. Però, siccome si vende il solo strumento, senza i cilindri separati; siccome non è facile sostituire i cilindri, se non da persona pratica in tali operazioni, si può dire che tali strumenti abbiano una limitata capacità di riprodurre arie musicali.

**815.** Quando adunque vennero conchiusi i primi trattati e venne approvata la legge francese del 1866, non si potevano aver di mira altri istrumenti. Ciò spiega, a parer mio, anche il parere emesso dallo Scialoja, giurista davvero eminente, al quale specialmente spetta il principale merito di una legislazione sulla proprietà intellettuale ed industriale, eccellente per i tempi nei quali venne emanata (1). Si dovette pensare, infatti, che le *boîtes à musique* potevano fare assai scarsa concorrenza agli autori, e che anzi potevano anche giovare loro, nel senso che diffondevano le arie e le melodie tra quelli che nè potevano recarsi in teatro, nè potevano assistere ad esecuzioni private o pubbliche di esse, per mancanza di virtuosi nel paese nel quale dimoravano e dal quale non si allontanavano. Vero è che il nostro legislatore non aveva stabilito come elemento costitutivo della contraffazione la *mechanische Vervielfältigung* (riproduzione meccanica multipla), come prescrisse la legge tedesca degli 11 giugno 1870; e quindi anche l'unica riproduzione del-

(1) La medesima lode gli ha tributato il prof. L. Coviello, nella Prefazione dettata per questo *Trattato.*

l'opera altrui per scopo di lucro era illecita; ma si trattava sempre di limitate violazioni della proprietà intellettuale, che potevano non dare alcuna preoccupazione all'autore, al quale solo una concorrenza di molteplici riproduzioni poteva arrecare notevole pregiudizio.

**816.** Il progresso industriale trovò, in breve volgere di anni, strumenti più perfezionati, a pezzi sostituibili (*interchangeables*), non fissi come i precedenti: trovò, cioè, gli *ariston*, i *clariophon*, gli *herophon*, i *symphonion*, ecc. Essi non formano un tutt'uno con i dischi e i cilindri in cui vi è la notazione musicale, ma ne sono assolutamente indipendenti. Basta infatti applicare un qualunque disco, cartone o foglio ad un istrumento dello stesso tipo e delle stesse dimensioni, per ottenere la melodia da esso portata, sicchè questa arriva immediatamente agli orecchi di chi l'ascolta, anzichè arrivarvi per mezzo degli occhi e con l'opera intellettuale dell'uomo (1).

**817.** Ma neanche a questi strumenti si doveva arrestare l'industria dell'uomo, poichè, negli ultimi anni, sono stati inventati e hanno avuto grande voga i grammofoni e i fonografi. Essi differiscono dai precedenti, sia perchè in questi, levati i cilindri, i cartoni perforati, resta sempre uno strumento musicale, mentre nel grammofono e nel fonografo, levati i dischi e i cilindri, non resta nulla che possa eseguire una sonata, un canto, ecc.; sia perchè, mentre ogni altro strumento musicale ha il suo timbro speciale, i fonografi e i grammofoni non hanno timbro proprio, ed anzi i perfezionamenti che si vorranno introdurre in essi tenderanno sempre ad eliminare quel timbro in falsetto, che per ora hanno, e a riprodurre, con la maggiore precisione, la voce altrui o il suono, impressi sul disco o sul cilindro. Infine, mentre negli *ariston*, *clariophon*, ecc., la notazione è fatta in modo che può essere facilmente letta dalle persone competenti, ciò è quasi impossibile pei dischi e pei cilindri dei fonografi e dei grammofoni (2).

---

(1) App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Mon. Trib.*, 1907, 227).

(2) Si noti però che, per raggiungere tale scopo, sono stati compiuti degli studî molto interessanti. Tra essi mette conto di ricordare che il Marechal ha pubblicato un'opera importante: *La parole d'après le tracé du phonographe*, Paris 1897; e che il Marey ha scritto la Prefazione

**818.** A parer mio, non può dubitarsi che la clausola dei trattati, la legge francese e l'art. 3 della Convenzione di Berna si riferiscano solo alle *boîtes à musique ou autres instruments de musique analogues*, che la legge federale svizzera 23 agosto 1883 nel testo tedesco (art. 11, n. 11) chiama molto più semplicemente *Spielwerke*. A ciò mi convince non solo la considerazione che, nel tempo in cui furono stipulati i primi trattati, non si conoscevano altri istrumenti meccanici; ma anche il motivo che, estendendo tale disposizione agli altri tipi d'istrumenti, si viene a snaturarne il concetto. Mentre, infatti, coi primi istrumenti, che hanno una capacità di riproduzione limitata ad alcune arie, non si danneggia molto l'interesse dell'autore, e si dà modo ad alcuni infelici di campare la vita, con gl'istrumenti a parti sostituibili, che, col solo mutamento di cartoni, possono riprodurre un numero illimitato di sonate e di canti, l'autore è gravemente danneggiato. In tale ultimo caso ci troviamo di fronte ad una forma particolare di edizione, che è riserbata all'autore, e che può essere eseguita soltanto col consenso di lui. Infine non si può omettere che, nella Conferenza internazionale di Parigi, la Francia propose di aggiungere all'articolo 3 della Convenzione di Berna il seguente capoverso: « Le bénéfice de cette disposition ne s'applique pas aux instruments qui ne peuvent produire des airs par l'adjonction des bandes en cartons perforés ou autres systèmes indépendants de l'instrument se vendant à part et constituant des éditions musicales d'une notation particulière » (1). Però, malgrado la motivazione del Pouillet e la interpretazione che Numa Droz diede al detto art. 3 (2); malgrado che

---

a tale libro. Cfr. inoltre la famosa opera dell'abate ROUSSELOT, il direttore del laboratorio di fonetica sperimentale del Collegio di Francia, che fu coronata dall'Istituto: *Principes de phonétique expérimentale*. Paris 1897.

(1) Lo stesso voto aveva espresso il Congresso di Londra, il 4 ottobre 1890, su proposta e *relazione* di Enrico Lévêque. Cfr. anche lo studio di LÉVÊQUE, in *Droit d'auteur*, 1895, 54 e seguenti.

(2) Numa Droz, Presidente della Confederazione elvetica, aveva presieduta la riunione privata, che si era tenuta a Berna nel settembre 1883, tra i delegati delle diverse Società letterarie, Accademie, Università, ecc., ad iniziativa della « Association littéraire et artistique internationale »; era inoltre fra i firmatarii della Convenzione del 1886. Alla

anche i rappresentanti italiani e belgi fossero nello stesso ordine d'idee, la proposta non raccolse la maggioranza (1), e quindi il Congresso constatò la divergenza delle vedute e la impossibilità di raggiungere in proposito l'accordo.

**819.** La questione però non può dirsi ancora pacificamente risoluta. Infatti, le varie magistrature italiane (2) e il Tribunale dell'Impero tedesco (3) si sono pronunziati nel senso che l'articolo 3 della Convenzione non si applica agl'istrumenti musicali con parti sostituibili. Invece la R. Corte di Lipsia (4) ha più volte sostenuto il contrario, nè ha mai receduto dalla sua opinione. Sicchè, essendosi frattanto sviluppata vigorosamente, in Germania, l'industria degli *ariston*, *herephon*, ecc., la legge 19 giugno 1901, n. 2778, ha stabilito al § 22: « È permessa la riproduzione, se un'opera musicale già pubblicata viene riportata sopra dischi, lastre, cilindri, strisce e simili parti di strumenti per la ripetizione meccanica di pezzi musicali. Questa disposizione vale anche per le parti sostituibili..... ».

---

Conferenza di Parigi si espresse così: « Il est à désirer que l'art. 3 du protocole de clôture soit restreint aux boîtes à musique et aux orgues de Barbérie et ne soit pas étendu indistinctement à tous les instruments servant à reproduire mécaniquement les airs de musique ».

Cfr. anche il suo discorso alla Conferenza internazionale di Berna, del 1889 (*Droit d'auteur*, 1890, 94).

(1) Le furono contrarî i delegati inglesi, norvegesi, spagnuoli, svizzeri e tedeschi, non tanto perchè ritenessero ingiusta l'interpretazione restrittiva data all'art. 3 della Convenzione, quanto perchè non vollero danneggiare le loro industrie. Ciò fu schiettamente confessato dai delegati tedeschi, che non esitarono a dichiarare, che forse sarebbe stato impossibile ottenere l'assenso della Germania per un cosiffatto divieto.

Le loro previsioni sono state però smentite. Invero la Commissione del Reichstag, con risoluzione del 31 gennaio 1901, ha invitato il Governo a entrare al più presto possibile in trattative con gli altri Stati dell'Unione, per far dichiarare illecita la riproduzione musicale eseguita con qualunque specie d'istrumenti meccanici.

(2) Cfr. App. Firenze, 1° luglio 1905 (*Droit d'auteur*, 1906, 59); Tribunale Milano, 8 febbraio 1906 (*Ibid.*, 1906, 103), e 27 luglio 1906 (*Ibid.*, 1907, 32); Trib. civ. Bologna, 1° febbraio 1907 (*Ibid.*, 1908, 119); Cassazione Torino, 5 dicembre 1908 (*Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 53, con *Nota* del Sacerdoti.

(3) Cfr., tra le altre, le notevoli sentenze del 19 dicembre 1888 (*Droit d'auteur*, 1889, 117), e 31 gennaio 1891 (*Ibid.*, 1890, 119). Cfr. anche Eger, *Der Phonograph und das Urheberrecht* (*Archiv für bürgerliches Recht*, XVIII, 1900, 264).

(4) Cfr. le sentenze del 10 marzo 1890 (*Droit d'auteur*, 1890, 119), e 18 ottobre 1898 (*Ibid.*, 1899, 10).

**820.** Ma, alla Conferenza di Berlino del 1908, è stato proprio il Governo tedesco a fare accogliere una riforma radicale del diritto anteriore, facendo sancire che gli autori saranno *obbligatoriamente* protetti contro le appropriazioni illecite delle loro opere, per mezzo degli strumenti meccanici, di qualunque natura essi siano (art. 13, 1° comma). Senonchè il 2° comma dello stesso articolo facultava le Alte Parti contraenti di introdurre delle modificazioni, per meglio conciliare gl'interessi degli autori con quelli dell'industria. Di questa facoltà si è avvalsa la Germania, introducendo, con la legge del 22 maggio 1910, il sistema delle licenze obbligatorie in questa materia. Allorchè l'autore avrà dato autorizzazione *ad un terzo* di adattare la sua opera *musicale* a strumenti meccanici, o ceduti *ad un terzo* tutti i suoi diritti, e questo terzo avrà fatta pubblicare l'edizione, ognuno potrà domandare di essere autorizzato giudiziariamente ad adattare la stessa opera agli strumenti meccanici.

**821.** In Italia si possono ben trascurare gl'interessi delle industrie dei fonografi e dei grammofoni, che sono tutt'altro che fiorenti (1). Vi è invece da preoccuparsi degl'interessi degli autori, le cui opere vengono riprodotte per i detti istrumenti meccanici ed ingiustamente sfruttate. Bene quindi la nostra giureprudenza è stata molto restrittiva nell'interpretazione dell'art. 3 (2); ed ha riserbato all'autore il diritto esclusivo della pubblicazione della sua opera in dischi, car-

---

(1) Giova anche rilevare, che l'industria degli strumenti meccanici può anche prosperare, senza che per essa si debbano violare i diritti dei musicisti. La fabbricazione dei detti istrumenti non ha nulla che vedere con i pezzi di musica, che si riproducono su dischi e cartoni. Allorchè si voglia usare di questi, è giusto che si paghino i diritti di autore, perchè essi sono affatto indipendenti dagli strumenti musicali, nei quali vengono introdotti.

(2) È evidente oramai la tendenza della soppressione di tale articolo. L'Associazione letteraria e artistica internazionale, a Monaco, nel 1907; a Vevey nel 1901; a Weimar, nel 1903; la Commissione del Reichstag tedesco, con la risoluzione del 31 gennaio 1901; il Congresso internazionale degli editori, tenutosi a Milano nel 1906, hanno concordemente reclamato che sia riserbata all'autore ogni pubblicazione e riproduzione di dischi e cilindri, sia per istrumenti, nei quali i cilindri o le altre parti che riproducono l'opera musicale siano fissi, sia per istrumenti a pezzi sostituibili, che possono essere venduti separatamente e introdotti volta per volta, quando occorre. Infine si è già parlato nel testo dell'art. 13 dell'Atto di Berlino.

toni, cilindri d'istrumenti meccanici, perchè qualunque forma di pubblicazione dev'essere riserbata all'autore.

**822.** Occorre infine rilevare che l'articolo in argomento è stato dichiarato incostituzionale (1), sicchè gli è stata negata ogni efficacia contro gli editori italiani. Se, infatti, un trattato, reso esecutivo con Decreto reale, non può derogare alla legge interna, esso rimane valido ed efficace nei rapporti internazionali, nullo nei rapporti interni (2).

Tale opinione è stata meglio precisata dalla dottrina (3)

---

(1) Cfr. Trib. Milano, 27 luglio 1906 (*Bollett. Min. Agric.*, 1906, 82; *Mon. Trib.*, 1906, 733; *Giur. it.*, 1906, I, 2, 700), confermata da App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Riv. dir. internaz.*, 1909, 459; *Foro ital.*, 1907, I, 835).

Vedi però *contra:* Trib. Livorno, 13 gennaio 1908 (*Riv. di dir. internazionale*, IV, 1909, 460); App. Lucca, 25 gennaio 1910 (*Ibid.*, 464).

(2) Considerò il Trib. di Milano che l'art. 44 del Testo Unico del 1882 autorizza il Governo del Re ad accordare con Decreto reale guarentigie e diritti nei rapporti internazionali, purchè..... *non sostanzialmente diversi da quelli riconosciuti dalla legge stessa;* che così l'art. 5 dello Statuto, come l'art. 5 delle disposizioni preliminari al Codice civile, stabiliscono che nessuna modificazione alle leggi interne possa apportarsi senza l'autorizzazione del Parlamento; che perciò sono stati approvati per legge la Convenzione internazionale di Parigi del 20 marzo 1883, per la protezione della proprietà industriale, e le tre Convenzioni firmate all'Aja, il 12 giugno 1902, tra l'Italia e varî Stati. A sostegno della sua teorica il Tribunale ha invocato CHIMIENTI, *Trattato di diritto costituzionale*, pag. 304; FIORE, *Trattato di diritto internazionale pubblico*, vol. II, pag. 267, Torino, 1891; GIANTURCO, *Relazione per l'approvazione delle Convenzioni dell'Aja, presentata al Parlamento il* 14 *giugno* 1905 (*Atti del Parlamento*, Legis. XXII, Sess. 1ª, pag. 4240); PALMA, *Corso di diritto costituzionale*, ecc., vol. II, pag. 423, Firenze 1884-1885.

(3) Cfr. ANZILOTTI, *Alcune considerazioni sull'approvazione parlamentare dei trattati, la cui esecuzione importa provvedimenti di natura legislativa* (*Riv. dir. internaz.*, IV, 1909, 467 e seg.), e *I Trattati internazionali in relazione al diritto interno dello Stato. Relazione al VII Congresso giuridico nazionale*, Roma 1911; D'AMELIO, *Sulla sanzione legislativa dei trattati internazionali per la tutela della proprietà letteraria* (*Rivista dir. pubbl.* 1911, II, 515 e seg.); DONATI, *I principî costituzionali circa la competenza all'esecuzione dei trattati internazionali e l'art.* 44 *capov. del testo unico delle leggi sui diritti di autore* (*Foro ital.*, 1912, I, 633); SACERDOTI, *I dischi e cilindri fonografici e i diritti d'autore* (*Rivista di dir. comm.*, 1907, I, 411 e seguenti).

Per le altre questioni connesse a tale controversia, cfr. DONATI, *I trattati internazionali nel diritto costituzionale*, Torino 1906; SACERDOTI, *I dischi e cilindri fonografici e i diritti d'autore* (*Riv. di diritto comm.*, 1909, I, 411); SCHANZER, *Il diritto di guerra e dei trattati negli Stati a governo rappresentativo*, Torino 1891; ZANICHELLI, *L'art.* 5 *dello Statuto e i trattati internazionali* (*Riv. di dir. pubbl.*, anno II, 1890-1891, 307 e seguenti).

e dalla giurisprudenza posteriore (1); sicchè oramai si tende ad accogliere la teorica, che è stata magistralmente dimostrato dall'Anzilotti.

Ritenuta inesatta la distinzione tra efficacia internazionale e interna (2), occorre distinguere invece, secondo che, in esecuzione del trattato, si debbano emanare provvedimenti amministrativi o legislativi. Per i primi — salve le eccezioni di cui all'art. 5 dello Statuto — non è necessario l'intervento del potere legislativo. Per i secondi, il Re è competente a stipulare i trattati, i quali vincolano lo Stato, che assume, rispetto alle altre parti contraenti, anche l'obbligazione di modificare la sua legislazione interna secondo il trattato.

Ma perchè questo possa avvenire, occorre il consenso delle Camere, alle quali spetta, insieme col Re, la formazione delle leggi.

Insomma — come conchiude l'Anzilotti (3) — « lo Stato rimane internazionalmente obbligato, e la mancanza di provvedimenti necessari ad eseguire, qualunque ne sia la causa costituzionale, è, nei riguardi internazionali, inadempimento illecito di un'obbligazione: nell'ordine giuridico interno, la mancanza o l'irregolarità dell'ordine di esecuzione ha per conseguenza che non sorgano nuove norme o non si modifichino quelle esistenti; i privati e gli organi rimangono sottoposti alle leggi in vigore, quantunque la condotta loro venga a trovarsi in contrasto coi doveri internazionali dello Stato ».

---

(1) Cfr. App. Roma, 7 luglio 1911 (*Foro ital.*, 1912, I, 632, con *Nota* di DONATI). Si noti però che la Cassazione di Torino, con la citata sentenza 5 dicembre 1908, con la quale confermava la sentenza 19 febbraio 1907 della Corte d'appello di Milano, non si è fermata affatto su tale questione.

(2) « La distinzione — scrive l'ANZILOTTI, op. cit., pag. 470 —, in questi termini, è senza dubbio sbagliata, perchè il trattato essendo un atto giuridico internazionale, non ha nè può avere altra efficacia che di diritto internazionale, cioè fra le parti contraenti; un'efficacia interna o costituzionale del trattato, una sua attitudine a modificare le norme interne, sono una contradizione in termini. Ma sotto il velame di quelle espressioni improprie si nasconde un concetto essenzialmente giusto... ».

(3) Opera citata, pag. 480.

**823.** *Pubblicazione delle opere scritte in collaborazione* (1).

La legge francese non disciplina quali diritti spettano ai singoli collaboratori sull'opera comune. Eppure, se di solito le opere letterarie e scientifiche sono scritte da un solo, le drammatiche, e sopratutto le drammatico-musicali sono quasi sempre scritte in collaborazione. Perciò spesso si presenta l'occasione di decidere chi possa esercitare i diritti che costituiscono la proprietà intellettuale su tali opere: se cioè tutti i collaboratori, o la maggioranza, o un solo, a preferenza degli altri.

**824.** Nel silenzio della legge, la dottrina (2) e la giurisprudenza francesi (3) hanno generalmente ritenuto che, essendo l'opera il risultato del lavoro comune, i diritti di tutti i collaboratori siano eguali. Perciò ogni collaboratore può far figurare il suo nome sull'opera o sul cartellone teatrale; reclamare la sua quota di utili, ecc.

**825.** Ma *quid juris*, per la pubblicazione dell'opera? Alcuni ritengono l'applicabilità del principio « *in pari causa, melior est conditio prohibentis* », come per la proprietà ordinaria. Ma, contro tale dottrina, è stato obbiettato che, nella specie, non si tratta di innovazioni che uno dei condomini voglia fare nella cosa comune, ma soltanto di pubblicare l'opera, che fu composta con l'intento preciso della sua pubblicazione.

Altri sostengono che l'opera possa essere messa all'incanto, sia pure tra i soli collaboratori (4): così uno di essi se ne renderebbe cessionario, e potrebbe esercitare i diritti dei suoi collaboratori. Ma contro tale dottrina si è obbiettato che, nella proprietà intellettuale, non si tratta tanto dello

---

(1) Cfr. ASTOR, *Das literarische und artistische Miturheberrecht* Leipzig 1904.

(2) Cfr. BRY, op. cit., pag. 603 e seg.; CHOSSON, op. cit., pag. 41 e seg.; CLARO, in *Nota* alla sentenza della Corte di appello di Parigi, del 9 dicembre 1905 (*Dalloz*, 1911, II, 361); DALLOZ, *Jurisprudence générale*, v° *Propriété littéraire et artistique*, n. 182 e seg., e 203; HUARD e MACK, *Répertoire de la propriété littéraire et artistique*, n. 795 e seg.; POUILLET, op. cit., n. 112, pag. 133 e seg.; n. 142 e seg., pag. 159 e seg. e n. 794 e seguenti, pag. 708 e seg.; RENOUARD, vol. II, n. 97, pag. 215 e seguenti.

(3) Tribun. civile della Senna, 19 agosto 1872 (*Dalloz*, 1874, II, 414); App. Parigi, 18 dicembre 1878 (*Sirey*, 1879, II, 213), e 3 dicembre 1891 (*Pataille*, 1892, 111).

(4) Cfr. ALLEZARD, nella *France judiciaire*, 1888, 112.

sfruttamento economico dell'opera, quanto di rispettare la personalità e il diritto d'inedito dei singoli autori (1).

Altri infine ritengono che spetti ai Tribunali, nel dissenso dei collaboratori, decidere se si debba o non procedere alla pubblicazione dell'opera comune, tenendo conto dei patti convenuti tra essi, e, in mancanza, dei loro interessi materiali e morali (2).

**826**. Anche nel caso delle opere in musica, sono applicati i principî di cui sopra.

Si è infatti ritenuto che il poema e la musica di un'opera, fatta in collaborazione, non costituiscono due opere separate e indipendenti l'una dall'altra, ma un'opera unica, indivisibile, la cui proprietà appartiene indivisibilmente a ciascun collaboratore (3). E tale indivisibilità ha, tra l'altro, per conseguenza che la pubblicazione e l'esecuzione dell'opera non possono aver luogo senza il consenso del poeta e del musicista (4), e che bisogna pubblicare ed eseguire tutta l'opera, sicchè non spetta ad ogni singolo collaboratore il diritto di

---

(1) L'obbiezione risale a Renouard, op. cit., vol. II, pag. 218. Cfr. anche, per la dottrina, Pouillet, op. cit., n. 112, pag. 133 e seg.; Vaunois, *De la propriété artistique en droit français*, pag. 246, Paris 1884; e, per la giurisprudenza, Trib. civ. della Senna, 26 dicembre 1878 (*Le Droit*, del giorno successivo); App. Parigi, 21 giugno 1858 (*Sirey*, 1859, II, 113).

(2) Cfr. App. Parigi, 13 maggio 1884 (*Pataille*, 1885, 30); Trib. civile della Senna, 19 marzo 1891 (*Le Droit*, del 18 maggio 1891), e 4 febbraio 1904 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo).

(3) App. Parigi, 9 dicembre 1905 (*Sirey*, 1906, II, 65; *Dalloz*, 1911, II, 361, con *Nota* di Claro).

(4) App. Parigi, 12 luglio 1855 (*Dalloz*, 1855, II, 256), e 18 dicembre 1878 (*Sirey*, 1879, II, 213); App. Nancy, 13 agosto 1867 (*Dalloz*, 1868, II, 96); Trib. civile della Senna, 19 agosto 1872 (*Ibid.*, 1874, Indice, 414). Giova riferire qualche considerazione di quest'ultima sentenza: « Attendu qu'un opéra, produit du travail combiné de l'auteur des paroles et du compositeur, est une œuvre indivisible, l'une des parties ne pouvant être représentée sans l'autre, et ne reçoit la vie littéraire et dramatique que du souffle de la double pensée du poëte et du musicien; que s'il en est ainsi, le droit de propriété de chacun des collaborateurs réside sur l'ensemble de l'œuvre; d'où la conséquence que l'exécution ne peut avoir lieu sans le consentement de l'un et de l'autre; — Attendu qu'il ne saurait en être autrement jusqu'à la représentation publique, puisqu'à la dernière heure il doit être loisible d'apporter à l'œuvre des modifications que le temps, l'aptitude des interprètes de l'ouvrage, les répétitions elles-mêmes ou toute autre circostance peuvent suggérer aux auteurs; — Que cette faculté, indéniable dans l'intérêt de l'art lui-même, est génératrice, pour l'un des auteurs, du droit de s'opposer à

pubblicare o fare eseguire soltanto la parte dell'opera creata da lui (1).

**827.** Durante i lavori preparatori della legge italiana, la grave disputa presentava grandi difficoltà, specie perchè erano ancora malsicure la dottrina e la giurisprudenza francesi. Inoltre non si faceva alcuna distinzione delle diverse opere in collaborazione, agli effetti del regolamento giuridico dei diritti dei singoli collaboratori, e si mostrava così di non comprenderne le differenze essenziali.

**828.** Ma queste non potevano sfuggire all'acuto ingegno di A. Scialoja, il quale infatti scrisse (2): « Determinata così la materia del diritto d'autore, si sono considerati tre casi, i quali, per la loro generalità, meritano un provvedimento legislativo.

« L'uno è quello in cui il diritto d'autore spetti a più individui in comune. Tal è il caso in cui due o più individui compongano un'opera che può farsi da più di un solo, ovvero anche il caso che, per eredità o per cessione, il diritto d'un autore venga trasmesso a più individui. È chiaro che in entrambe queste ipotesi ciascuno di coloro a cui si appartiene il diritto potrebbe impedire all'altro di farne uso; e dall'altro canto sarebbe assai difficile procedere ad una divisione forzata del diritto medesimo. Per favorire quindi la libera disposizione d'una cosa mercatabile come le altre, e per favorire altresì la diffusione delle opere che possono essere utili o dilettevoli all'universale, si è creduto proporvi che la legge dichiari innanzi tutto che, in difetto di prove, coloro a cui il diritto appartiene si presumano possederlo in parti eguali, e che inoltre riconosca per validi gli atti coi quali un solo di essi ne disponga.....

« L'altro caso generale è quello di due opere, delle quali l'una serve all'altra, sebbene a rigore possano essere separate; intendo dire dei versi e della musica che vi è applicata.

---

la représentation de la pièce, sans être obligé à faire connaître les considérations qui le font agir et qu'il appartient à lui seul d'apprécier..... ».

(1) Cfr. App. Parigi, 12 luglio 1855 (*Dalloz*, 1855, II, 257). Vedi, però, *contra*, e giustamente, Bry, op. cit., pag. 606.

(2) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 32).

« Pare a prima giunta che giustizia volesse il consentimento di ciascuno dei due autori o aventi causa da loro, ovvero la facoltà a ciascuno di essi di disporre dell'opera dell'altro, salvo compenso.

« Nell'ultimo disegno di legge francese è detto che il compositore di un'opera musicale e l'autore delle parole hanno diritti eguali, se non vi sieno convenzioni contrarie.

« Veramente, se l'insieme delle due opere si avesse a considerare come un sol tutto, starebbe la regola dell'eguale partecipazione; ma nel caso di cui trattasi, ci è sembrato che nella opinione comune, confermata dalla esperienza, l'opera musicale sia quella che predomini e che dia, per così dire, l'esser suo al lavoro a cui attesero il compositore e lo scrittore. Ond'è ragionevole che il compositore possa disporre delle parole, salvo il diritto per lo scrittore ad essere compensato: ma che questi non possa disporre della musica, eccetto il caso di patti contrari.

« Nè abbiamo detto nulla della persuasione che siano eguali le parti dell'uno o dell'altro in mancanza di patti espressi, parendoci assurdo che certi libretti, rare volte tollerabili, di musiche eccellenti, possano mai valere quanto queste sotto il rispetto economico.

« Un'altra ragione ci è sembrata decisiva per ammettere questa differenza tra l'autore della musica e quello delle parole, ed è che questi può, sempre che gli piace, se non alienare il suo diritto di rappresentazione, riprodurre per le stampe l'opera sua, la quale se ha merito letterario intrinseco, sta da sè, come stanno le cose del Metastasio. Ma la musica, massime per ciò che concerne il canto, ha mestieri delle parole.

« Il terzo caso partecipa dei precedenti, ma se ne differenzia sotto varî aspetti, quanto alle relazioni giuridiche a cui dà occasione.

« Questo caso è quello in cui un solo individuo concepisca il disegno generale di un'opera che molti concorrono a comporre o che consta di molte e varie parti da lui raccolte e coordinate ad un fine comune » (1).

---

(1) Di questo caso mi sono già occupato nel vol. I, n. 444 e seg., pag. 283 e seg., e sopratutto nel n. 448, pag. 286 e seguenti.

**829.** I detti principî sono stati accolti negli articoli 5, 6 e 7 della nostra legge.

Art. 5. « Quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre o di spacciar un'opera appartiene in comune a più individui, si presume, sino a prova contraria, che tutti ne abbiano una parte eguale, e ciascuno di essi può esercitare per intero quel diritto, salva agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta.

« In caso di cessione sono tenuti in solido a questo compenso il cedente ed il cessionario, se a quest'ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche ad altri ».

Art. 6. « Lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica non può disporre del diritto di riprodurre e spacciar la musica: ma il compositore dell'opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata.

« Lo scrittore, in tal caso, ha il diritto medesimo concesso dall'articolo precedente a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera ».

Adunque la legge vigente ha distaccato, dalle opere in collaborazione in generale, le opere in musica, dando a queste uno speciale regolamento giuridico.

Occorre perciò occuparsi separatamente delle dette due categorie di opere.

**830.** In linea di principio, l'art. 5 della legge vigente ha dichiarato che il diritto esclusivo di pubblicare, riprodurre e spacciare un'opera in comune a più individui, si presume, sino a prova contraria, appartenere a tutti i collaboratori in parti eguali.

Non può dubitarsi della legittimità e della giustizia di tale presunzione di eguaglianza. Assai difficile sarebbe per i magistrati, e anche per i periti, stabilire le quote che spettano ai singoli collaboratori, anche se fosse nettamente individuata la parte dell'opera eseguita da ognuno di essi. Occorre infatti non solo tener presente le singole parti e il loro rispettivo valore, ma anche quale azione abbia esercitato ogni collaboratore sullo spirito immaginativo dell'altro, e anche sulla forma letteraria e sul metodo con cui è stata condotta l'opera.

Come si vede, concorrono molti fattori per la determinazione delle singole parti. Perciò assai saggiamente la legge ha introdotto la presunzione di eguaglianza, salvo che i collaboratori avessero stabilito diversamente. Siccome però questa è presunzione *juris tantum*, qualche collaboratore può ben provare, contro di essa, che a lui spetti una quota maggiore, per la maggior parte di lavoro da lui sostenuta.

**831.** Ma gravi critiche sono state mosse contro il principio accolto dalla nostra legge: che spetti ad ogni collaboratore il diritto di *pubblicare, riprodurre* e *spacciare* l'opera (1). Salvo la legge ungherese del 26 aprile 1884 (§ 1, 2° comma), le altre leggi non hanno accolto il principio suddetto. E a ragione.

Infatti, la collaborazione deve prender norma dalla comunione, quale è regolata dal Codice civile, almeno in ciò che ha tratto ai principî generali, poichè, nei casi particolari, possono essere dettate norme diverse, in vista dello speciale tipo di proprietà, che è la proprietà intellettuale. Ora, se di ciò non può dubitarsi, si dovrebbe ammettere, in ogni condomino, soltanto la facoltà di eseguire gli atti conservativi e di semplice amministrazione, che rientrano nelle attribuzioni dei comunisti. Quindi, in tutti i casi, i collaboratori dovrebbero potere eseguire le formalità prescritte dalla legge, per far sorgere e conservare la proprietà intellettuale; ed agire contro i contraffattori dell'opera comune.

**832.** Ma quando si tratta di pubblicare e anche di riprodurre un'opera comune, bisogna tenere altro discorso. La pubblicazione dell'opera è senza dubbio atto di disposizione, che offende non solo il diritto patrimoniale, ma anche quel diritto d'inedito, di cui si è dimostrata la grandissima importanza, e che tocca l'interesse morale di tutti i collaboratori. E anche la cessione dell'opera comune, perchè sia riprodotta, può toccare e pregiudicare gl'interessi patrimoniali e morali di tutti i collaboratori.

---

(1) Il principio in argomento — di cui si è discusso testè a proposito delle *Memorie* di Garibaldi — è stato anche esteso ai coeredi degli autori di un'opera inedita.

Cfr. App. Torino, 21 febbraio 1910, confermata da Cass. Torino, con sentenza 17 dicembre 1910 (*Foro ital.*, 1911, I, 642; *Giurisprudenza Tor.*, 1911, 404).

Di fronte agli atti di disposizione in argomento, coloro che difendono il sistema adottato dal nostro legislatore, adducono che l'opera, nell'intenzione delle parti, è destinata alla pubblicità; e *imputet sibi* il collaboratore che ha scelto a collaborarvi uno che, invece di attardarsi a compiere la perfetta elaborazione dell'opera, si affretti a pubblicarla in precedenza. Si aggiunge poi che non si capisce perchè, in questa materia, debba applicarsi il principio «*melior est conditio prohibentis*».

Ma contro tali argomenti si è obbiettato che nemmeno una scelta spensierata e leggiera può privare il collaboratore del diritto di disposizione della cosa comune. Che se ciò avviene anche in materia di proprietà ordinaria, *a fortiori* deve essere ammesso, allorchè si tratta della proprietà intellettuale, in cui vengono in considerazione non solo gli interessi patrimoniali, ma anche gl'interessi *personali* dei collaboratori. Nè giova dire che, nella comune intenzione delle parti e per la sua stessa natura, l'opera era destinata alla pubblicazione. Contro tale obbiezione basta dedurre che la comune intenzione delle parti voleva la pubblicazione ad opera compiuta, quando cioè tutti i collaboratori la ritenessero tale. E poichè, in materia di diritto d'inedito, il legislatore non ha ammesso alcuna coartazione, essendogli tale diritto sembrato degno del più assoluto rispetto, si deve ritenere che un'eguale tutela esso debba ricevere anche nei confronti dei collaboratori. Adunque, *in apicibus juris* e *in jure condendo*, ogni atto di disposizione dell'opera comune dovrebbe essere consentito da tutti i collaboratori, e, per la speciale natura della proprietà intellettuale, non dovrebbe essere ammesso che la deliberazione della maggioranza potesse vincolare la minoranza dissidente.

**833.** Ma un così rigido sistema, per quanto logico e informato al rigore dei principî, non sembra meritevole di accoglimento, perchè si presterebbe facilmente ad abusi. Un collaboratore astuto potrebbe trincerarsi dietro tale diritto, per costringere i suoi collaboratori a tacitarlo, aumentandogli la quota dei profitti. Perciò la generalità delle leggi straniere ammettono che, in caso di disaccordo tra i collaboratori, spetti alla maggioranza decidere se l'opera si debba o non pubblicare. E questo mi pare corretto sistema; ma,

per renderlo più conforme ai principî accolti nel diritto comune, propenderei ad ammettere che l'Autorità giudiziaria fosse chiamata a tutelare, con opportune cautele, i diritti e gl'interessi economici e personali della minoranza dissidente.

**834**. Come si è visto, allorchè si tratta di opere drammatico-musicali, la legge vigente tiene in assai maggior conto il diritto del compositore che quello del librettista, poichè dà al musicista il diritto di disposizione dell'opera comune (1). Sicchè mentre costui può concedere il permesso di rappresentare non solo la sua musica, ma anche le parole del canto, non è consentito al poeta di disporre dell'opera comune. Il poeta non ha che il diritto di avere la sua parte negli utili (2), per il titolo della disposizione che il musicista fa delle sue parole (3).

---

(1) Acutamente il MUSATTI, *Sull'interpretazione dell'art. 6 del testo unico sui diritti d'autore* (*Rivista di diritto comm.*, 1911, II, 90), rileva essere qui, nella sua linea principale, riprodotto il criterio e la regola dell'art. 678 del Codice civile, in relazione alla obbligatorietà delle deliberazioni della maggioranza dei quotisti, quanto all'amministrazione e al migliore godimento della *res communis*. Soltanto, qui, la cosa comune è la somma di due conferimenti distinti; e la legge, persuasa che è più cospicuo, e, alla fine, *dat esse rei* il conferimento del musicista, *costituisce lui maggioranza*, e gli dà senz'altro, quell'egemonia, che alla maggioranza spetta, in regime di comunione.

(2) Lo SRAFFA, op. cit., pag. 544, ritiene che: « l'art. 7 della legge sui diritti d'autore offra serî argomenti per la stessa tesi, che può sembrare eccessiva, ma che in fondo discende dalla logica del diritto di proprietà, che l'autore di un libretto possa disporne per fare applicare altra musica all'identico libretto; infatti l'articolo 7 dice appunto che ciascuno degli autori di una delle parti, onde consta inscindibilmente un lavoro unico, conserva i suoi diritti sul proprio lavoro e il poterlo riprodurre separatamente è addotto dalla legge come la conseguenza più ovvia ».

A mio avviso, però, tale teorica è davvero eccessiva. Infatti, altro è la riproduzione separata del proprio lavoro — nella specie, la rappresentazione del libretto indipendentemente dalla musica —; altro il diritto del librettista di far applicare altra musica al libretto. Questo è oramai unito alla musica e non può più separarsene. Alla stessa guisa l'autore di una *voce* di un'enciclopedia può riprodurla separatamente, ma non potrebbe consentire all'inserzione della stessa voce in un'altra enciclopedia.

(3) Così egregiamente il GABBA, *I diritti d'autore sopra un'opera musicale, e la ripartizione dei lucri delle rappresentazioni fra il maestro e l'autore del melodramma* (*Foro ital.*, 1892, I, 45).

Cfr. altresì GABBA, *Un'ultima parola sulla causa Verga-Mascagni* (*Foro ital.*, 1892, I, 1021), e *Compositore di musica e poeta*, nelle *Questioni di diritto civile*, vol. I, pag. 302, Torino 1897; OMODEI, *I diritti del libret-*

**835.** Non bisogna però prendere questo diritto di disposizione del musicista in senso troppo assoluto, come ha fatto la Cassazione di Roma (1): non bisogna cioè ritenere che costui abbia anche il diritto di disporre della pubblicazione e dello spaccio distinti del *libretto*, separato dalla musica. Il musicista ha, dall'art. 6 della legge, il diritto di disporre del libretto, poichè le parole del canto si sono incorporate nelle sue note musicali ed hanno costituito un'opera unica e indivisibile. Egli perciò può non solo far rappresentare, ma anche stampare la sua musica con le dette parole sotto le note musicali di cui le ha rivestite. Ma quando si tratta, non dell'opera comune, ma del libretto distinto dalla musica, spetterà al suo autore di consentirne la pubblicazione, la riproduzione, la rappresentazione e lo spaccio.

**836.** Adunque, anche così intesa, è stata fatta al librettista una condizione d'inferiorità. Questo però rispondeva, senza dubbio, alle idee correnti a quei tempi, quando cioè nessun poeta di valore s'induceva a scrivere libretti per opere musicali, sicchè la parte principale di queste era indubbiamente costituita dalla musica e non dal libretto (2). Il legislatore italiano si accorse quindi che si trattava di un caso specialissimo di comunione, e lo regolò con apposita norma, sacrificando ai diritti del musicista quelli del librettista.

**837.** Possono dirsi oggidì mutati i dati di fatto, sì che sia lecito applicare, anche alle opere musicali, il regolamento giuridico generale, quale lo si è proposto per le opere in collaborazione? E potrà per lo meno darsi all'opera del librettista una individualità propria, sicchè possa essere

---

*tista nelle opere musicali* (*Cons. amm.*, 1892, 34); PERENZONI, *Dei diritti spettanti sull'opera musicale all'autore delle parole* (*Foro ital.*, 1891, I, 455); SRAFFA, *Libretti per musica ed i diritti d'autore* (*Rivista di diritto commerciale*, 1909, I, 541).

(1) Sentenza 19 giugno 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1911, II, 89, con *Nota* critica del MUSATTI).

(2) Bene a ragione perciò il BORSARI, *Commentario del Codice civile italiano*, sull'art. 437, vol. II, pag. 145 (Napoli-Roma 1872), scrisse che il legislatore ha seguito il costume dei tempi. Il libretto era non l'anima e la fonte viva dell'ispirazione del musicista, ma famulo della musica. Giustamente perciò fu fatta al poeta una condizione inferiore che al musicista.

stampata e rappresentata a parte, col solo consenso del suo autore?

A parer mio, occorre, anche in questa materia, riformare il sistema vigente. Oramai i migliori poeti non disdegnano scrivere libretti (1); e assai più volentieri si dedicherebbero a questo genere di letteratura, se la legge ne garantisse e tutelasse i diritti, con più squisito senso di equità. D'altra parte, più che per le altre opere dell'ingegno, dovrebbe, per queste in argomento, ammettersi la presunzione della eguaglianza delle quote, perchè non si tratta soltanto di valutare separatamente il valore del libretto e della musica, ma anche di indagare quanta parte di stimolo immaginativo abbia ricevuto il musicista dall'opera del poeta, e quanta il poeta dal musicista, nonchè quanta parte del successo sia dovuta al dramma e quanta alla musica. Come rilevava acutamente il Giacosa (2), è una questione di filosofia e di altissima critica, sulla quale non affida interamente il giudizio dei periti. Perciò o gli autori hanno stabilito con speciali convenzioni il riparto delle rispettive quote; o dovrebbe valere la presunzione di eguaglianza di esse: salvo a dimostrare il contrario con periti, i quali dovrebbero tener conto di tutti i fattori, ai quali si è accennato (3).

Quanto poi al diritto di pubblicazione e rappresentazione dell'opera comune, parmi che si possa conservare al musicista il diritto esclusivo di consentire alla rappresentazione dell'opera comune, salva al poeta la quota sugli utili che gli spetta. Se infatti anche poeti di vaglia consentono oramai

---

(1) Basta ricordare SEM BENELLI e GABRIELE D'ANNUNZIO.

(2) *Atti* della Commissione italiana del 1901, pag. 116 e seguenti, Roma 1907.

(3) È tanta però la difficoltà di tale perizia, che la Corte d'appello di Milano, nella famosa causa *Verga* c. *Mascagni*, dichiarò senz'altro l'impossibilità della prova (10 giugno 1891, in *Foro ital.*, I, 788, con *Nota* di FERD. BIANCHI).

Vi è stato chi ha proposto di ovviare all'inconveniente, creando i Collegi di periti, così come funzionano in Germania. Ma, con i periti fissi, si corre il rischio di creare dei sistemi di giudizio tradizionali, immutabili e poco curanti delle speciali particolarità che offrono i singoli casi. Inoltre non vi è ragione di attuare, soltanto in questa materia, una riforma così ardita, a meno che non si ritenga opportuno di introdurla anche nel Codice di procedura civile.

a scrivere libretti, non si può disconoscere che, in generale, il libretto non ha l'importanza della musica. È questa che influisce sul successo o meno dell'opera, assai più del libretto; e tutti i mezzi scenici, orchestrali, ecc., che s'impiegano per la rappresentazione sono preordinati più alla musica che al dramma. Adunque, mentre al compositore dell'opera musicale deve consentirsi la facoltà di fare riprodurre e rappresentare musica e parole, eguale diritto non potrà accordarsi al librettista, il quale soltanto potrà far riprodurre e rappresentare il libretto, qualora non osti patto contrario.

**838.** Un'altra forma interessante di collaborazione, è quella che passa tra l'autore di un'opera letteraria e l'artista incaricato d'illustrarla. Tale collaborazione può far sorgere qualche difficoltà, sia rispetto ai diritti di pubblicazione e riproduzione dell'opera comune, sia se s'impugni la corrispondenza dei disegni col testo dell'opera. La Corte d'appello di Parigi, che ebbe ad occuparsi di una questione di tal genere (1), considerò che « l'artiste chargé de l'illustration d'un ouvrage doit avoir, pour la traduction du livre par le crayon, une certaine latitude indispensable pour l'essor de son imagination, et ne saurait être astreint à la reproduction servile et minutieuse de tous les détails décrits par l'écrivain. Que, s'il s'écarte par trop de la pensée de l'auteur, c'est sa réputation seule qui peut en être atteinte, et non le mérite de l'écrivain, dont l'œuvre, partie dominante du livre, n'a point à souffrir de l'inexactitude du travail du dessinateur ».

E, almeno in generale, la soluzione è giusta, perchè l'artista non è nè un traduttore, nè un copista, ma un collaboratore (2). Egli anzi è stato scelto a collaborare intorno

---

(1) App. Parigi, 18 giugno 1883 (*Dalloz*, 1885, II, 192).

(2) S'intende che non mi riferisco al caso in cui l'editore abbia commissionate le illustrazioni per un libro che, avendone facoltà, intende pubblicare illustrato. Allora non esistono che rapporti tra editore ed artista, e il primo pubblicherà le illustrazioni, solo se risponderanno allo scopo che si era proposto. Che se lo faccia anche quando non hanno nulla da vedere col libro, l'autore di questo potrebbe farne interdire la pubblicazione, in forza della *actio injuriarum*. L'artista però nel caso in esame non diventa affatto collaboratore dell'autore.

Si noti infine che la natura giuridica del contratto in argomento è controversa. HENNEBERG, *Die Rechtstellung des Verlegers nach modernem Recht*, pag. 40 (Potsdam 1907), sostiene trattarsi della compra-vendita

all'opera, proprio in vista della sua immaginazione. Tuttavia, si comprende di leggieri, *est modus in rebus*. Egli potrà trascurare i particolari del testo, ma dovrà illustrare l'opera in ciò che ne costituisce lo spirito animatore, il tratto fondamentale. Che se invece a questo egli non ottemperi, l'autore del testo potrebbe bene rifiutare di pubblicare il suo libro insieme con le illustrazioni.

Come ho già detto, può essere controverso a chi spetti il diritto di decidere della pubblicazione dell'opera comune. Ordinariamente, per convenzione delle parti, esso spetta all'autore del testo; e in tal caso non può sorgere alcuna difficoltà. Ove nel contratto non sia stato nulla disposto, valgono i principî generali, che ho già illustrato. Ma per verità mi pare che questa forma di collaborazione potrebbe essere regolata nel senso che il testo sia considerato come opera *principale* e le illustrazioni come l'*accessorio* di esso (1).

### 839. *Fatti assimilati alla pubblicazione.*

Riserbando a suo luogo (2) la critica del sistema tenuto dal legislatore, giova qui rilevare che l'art. 2 della legge vigente assimila alla pubblicazione e riserva all'autore: la stampa, o altro simile modo di pubblicazione (litografia, ecc.) delle lezioni, delle improvvisazioni, delle opere adatte a pubblico spettacolo, ecc., quantunque esse fossero state tenute in pubblico e trascritte mediante la stenografia o in qualunque altro modo; la rappresentazione e l'esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica o di qualunque composizione musicale, tanto se inedita, quanto se pubblicata; la esecuzione di opere d'arte fatta sopra abbozzi dell'autore.

---

prevista dall'art. 47 della legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2777. Il Riezler invece, op. cit., pag. 322, parla di commissione di opere future. Infine, il De Gregorio, op. cit., pag. 147 e seg., osserva che mentre di solito l'editore non assume obbligo di pubblicare le illustrazioni, ove lo abbia assunto, deve ritenersi che ci troviamo di fronte ad un vero e proprio contratto di edizione.

(1) Alla stessa stregua cioè di quello che avviene oggidì tra musicisti e poeti.

(2) Cfr. n. 841 e seg., pag. 108 e seguenti.

**840.** A commento di tale disposizione, giova riportare quanto ne scriveva lo Scialoja (1): « Si è spesso questionato per sapere, se si abbia diritto d'impedire che altri stampi una lezione, per esempio, o altro discorso fatto in pubblico, e da un terzo trascritto per forza di memoria, con segni stenografici o con altre abbreviature.

« La parola parlata pare che non costituisca una vera pubblicazione di opera; un discorso fatto in pubblico è un modo imperfetto ed incerto di pubblicità. Veramente la pubblicazione si compie con le stampe. Perciò in Francia taluni sostenevano che la facoltà esclusiva della riproduzione, non potendosi acquistare se non per effetto della pubblicazione, non fosse acquistata dall'autore di un discorso o di una lezione.

« Noi però, avendo ammesso che nessuno può pubblicare un'opera, fuorchè il suo autore, ne inferiamo che nessuno può stampare un discorso o una lettura se non chi li fece; appunto perchè il farli non è vera pubblicazione di opera.

« Similmente si è dubitato, se un modello o un abbozzo fosse un'opera; e se eseguendo un'opera d'arte sopra un modello o un abbozzo altrui, potesse dirsi di avere riprodotta piuttosto che fatta per la prima volta un'opera abbozzata.

« Noi pareggiamo alla pubblicazione di un'opera la esecuzione di un modello o di un abbozzo in istatua o in quadro, e ne riserbiamo l'esclusiva facoltà all'autore dell'abbozzo o del modello.

« Ci è sembrato altresì che fosse da ragguagliare alla lettura, fatta in pubblico, la rappresentazione di un'opera drammatica, o musicale, fatta sopra il manoscritto dell'autore.

« Se, assistendo alla rappresentazione, uno stenografo ritraesse l'opera, o un maestro i motivi della musica, e ne facessero delle pubblicazioni stampate con un processo qualsiasi, ovvero se gli attori medesimi o il direttore d'uno spettacolo si servissero del manoscritto per riprodurlo, contravverrebbero manifestamente ai diritti dell'autore per ciò che concerne la pubblicazione dell'opera ».

---

(1) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 29).

**841**. Ma contro il sistema adottato dal legislatore sono state mosse molteplici critiche. E per quanto non tutte siano esatte, vale la pena d'accennare ad esse.

Da una parte si è mossa una critica alla forma del disposto legislativo.

Si è detto che non è del tutto esatta l'espressione adoperata così in questo come nel seguente articolo. Invece di *assimilare* alla pubblicazione o alla riproduzione alcuni fatti, si sarebbe dovuto dire che « tutte le dette forme di utilizzazione e di pubblicazione o riproduzione dell'opera originale fanno parte del diritto dell'autore, sono altrettante estrinsecazioni di tale diritto. E però si ritiene più esatto il dire, non già *sono assimilate*, ma *sono comprese* nel diritto, ecc. » (1). La critica ha avuto fortuna, ed è stata accolta dalla Commissione del 1901.

**842**. Tuttavia dubito forte che tale critica sia giusta, perchè il legislatore non volle in questi articoli specificare quali diritti spettassero all'autore, avendone già parlato nell'art. 1°, del quale quindi questi costituirebbero una inutile ripetizione; ma volle decidere legislativamente quali fatti fossero simili alla pubblicazione e quali invece costituissero riproduzione dell'opera dell'ingegno.

**843**. Quanto poi alle critiche sostanziali, alle quali si è accennato, esse partono dal principio esatto, che alla legge spetta il còmpito di *imperare* e non *docere*.

Inoltre il legislatore, che intendeva proteggere l'autore non solo nello sfruttamento economico della sua opera, ma anche nel suo diritto personale, gli ha riserbato esclusivamente il diritto di decidere quale forma di pubblicità, più o meno estesa, debba dare all'opera sua. Siccome però, dal fatto della pubblicazione, derivano conseguenze pratiche notevoli, ad es., in rapporto alla espropriazione per pubblica utilità, ha sentito il bisogno di stabilire, *sub verbo signanter*, quali fatti siano assimilati alla pubblicazione, per tutti gli effetti di legge.

Nè basta, poichè non si è mancato di osservare che la distinzione in argomento è inesatta, perchè vi sono dei fatti

---

(1) Ferrari e Roux, *Relazione e progetto alla Commissione del* 1901 (negli *Atti* di questa, pag. 160 e seg.).

che possono rientrare nel diritto di pubblicazione e in quello di riproduzione, quali appunto la stampa delle opere letterarie, la rappresentazione delle opere adatte a pubblico spettacolo, la esecuzione delle opere musicali. La critica è sostanzialmente giusta; ma poichè tocca non solo la pubblicazione, ma anche la riproduzione dell'opera, è più opportuno ragionarne dopo che si è trattato di questa.

**844**. *Diritto di riproduzione.*

Si è già visto che gli attacchi di coloro che contrastano la legittimità della proprietà intellettuale si rivolgevano sopratutto contro il diritto di riproduzione. Essi infatti riconoscevano che non potesse, in un ordinato regolamento giuridico, esser dato interrompere il lavoro dell'autore nella creazione dell'opera, e che fosse incivile costringere l'autore a pubblicare l'opera imperfetta. Ma, d'altra parte, negavano che l'autore potesse ragionevolmente conservare il diritto esclusivo di riprodurne le copie, dopo averla pubblicata. E, a sostegno della loro asserzione, deducevano che il pensiero non deve nè può essere materia di alcuna specie di diritto esclusivo; e che pubblicata l'opera, destinata cioè all'uso di tutti, non fosse lecito all'autore conservare su di essa alcun diritto esclusivo di riprodurla o di impedirne la riproduzione. A loro avviso, ciò costituirebbe una vera contraddizione: *nescit vox missa reverti.*

**845**. Ma contro tale dottrina, giustamente lo Scialoja rilevava (1), che « vietando la copia, non s'impedisce nè l'acquisto, nè l'uso qualunque siasi delle idee pubblicate, ma s'impedisce solamente che altri possa riprodurre senza alcun nuovo lavoro intellettuale, e solo per servirsene come materia d'industria, la forma esternata che costituisce l'opera individuata ». Siccome quindi la riproduzione delle copie non è affatto inconciliabile con la pubblicazione dell'opera, bene ha fatto il nostro legislatore a riserbarla esclusivamente all'autore (art. 1°).

**846**. L'autore adunque, che è proprietario del *corpus mechanicum* che ha creato, può limitarsi a pubblicarlo, ad

(1) *Relazione* citata, § 1 (*Leg. e decr.*, pag. 20).

esempio, leggendo i suoi versi, o la sua conferenza, in una pubblica adunanza; eseguendo la sua musica in pubblico, ecc.; ovvero può anche riprodurre o far riprodurre la sua opera, per trarne altri vantaggi. E giustamente il diritto di riproduzione è stato conferito esclusivamente all'autore, perchè possa ritrarre dalla sua opera tutti i benefizi che siano possibili. Se così non fosse, ognuno potrebbe acquistare un esemplare dell'opera, e, riprodottala, gettarla sul mercato, togliendo così all'autore i profitti, a cui meritamente ha diritto.

Nell'epoca moderna, al mecenatismo singolo delle civiltà antiche, è sottentrato il mecenatismo di tutto un popolo di lettori, che può compensare ad usura qualunque fatica, qualunque nobile creazione del genio.

**847**. Occorre però notare che il diritto di riproduzione non può andare oltre i limiti, che lo stesso suo scopo gl'impone. Se infatti esso mira a riserbare all'autore la diffusione dell'opera, non può essere vietato che l'acquirente di un *esemplare* di essa ne ritragga tutte le altre utilità di cui è capace (1). Potrà perciò alienarlo, donarlo o darlo in comodato; trascrivere i brani che gli piacciono dippiù in appositi quaderni; farsene addirittura una copia autografa, se il capriccio glielo suggerisca, o se egli voglia meglio fissare nella mente il contenuto dell'opera; distruggerlo finanche, salvo che ciò non leda altro diritto dell'autore, come se, per fargli ingiuria, alcuno gli stracciasse in faccia il libro o pubblicamente lo bruciasse (2). Insomma l'esemplare è un oggetto materiale capace di dominio, e su di esso si possono esercitare tutti i diritti dominicali, a norma dell'art. 436 Codice civile. Ma non potrebbe l'acquirente dell'esemplare invadere la sfera giuridica riserbata all'autore dell'opera; non potrebbe riprodurlo in qualunque maniera e con qualunque mezzo, poichè il diritto di riproduzione spetta intero e indeminuto all'autore. Quindi, non solo è vietata la riproduzione, per mezzo della stampa, della litografia, dell'incisione, e simili, ma anche

---

(1) Ricorda però quanto ho detto a proposito delle opere artistiche, n. 741 e seg., pag. 31 e seg. La differenza delle conclusioni si spiega per il fatto che lì si parla di opere, qui di semplici *esemplari*.

(2) Vedi *retro*, n. 764, pag. 46.

quella autografa, giacchè non è il *mezzo*, ma lo *scopo* che si vuole interdire (1).

Insomma non è lecita ad altri, fuorchè all'autore, la riproduzione dell'opera a scopo di spaccio, con qualunque mezzo essa avvenga. Epperò non è lecito ad altri, fuorchè all'autore, riprodurre in edizione economica l'opera già pubblicata in edizione di lusso, e viceversa; mutarne il formato e le dimensioni; incorporarla in un trattato generale, o pubblicarla a parte, ecc. Tutti i mezzi di riproduzione sono riserbati all'autore, e quindi ogni riproduzione illecita costituisce contraffazione.

**848.** Il diritto di riproduzione rappresenta, specie per le opere letterarie e scientifiche, un assai importante attributo dell'autore. L'opera dell'ingegno, per il fatto della pubblicazione, ha cessato di essere un bene proprio dell'autore, ed è entrata nel dominio commerciale, il cui sfruttamento avviene con le altre facoltà consentite all'autore, e cioè con la riproduzione, la rappresentazione, l'esecuzione, ecc. Dal momento della pubblicazione, il diritto personale dell'autore, che era prima assoluto, cede il campo al diritto patrimoniale; ma non totalmente, perchè, come abbiamo visto, esso si conserva anche dopo la pubblicazione, e finanche dopo che l'opera sia caduta in dominio pubblico. Le due categorie di diritti coesistono adunque; ma, a misura che il giorno della pubblicazione si allontana, si attènuano i diritti personali più che i patrimoniali, perchè l'opera è entrata a far parte di quello che costituisce il patrimonio intellettuale dell'umanità.

**849.** Le forme della riproduzione si vanno man mano perfezionando e ampliando con i progressi della tecnica. Fino a qualche anno fa, per es., non era nemmeno concepibile una riproduzione per i ciechi, o la riproduzione per mezzo del cinematografo, del grammofono, ecc.

A) Oltre la *riproduzione orale*, nello stato attuale della tecnica, si possono distinguere le seguenti categorie della riproduzione:

---

(1) La riproduzione autografa di un'opera è infatti interdetta, quando miri a ritrarre da questa i vantaggi pecuniari che debbono essere riserbati all'autore, non quando serva ai fini personali dell'acquirente dell'opera, giacchè, in tal caso, nessun danno può derivarne all'autore. Ecco perchè ho nettamente tenute distinte le due ipotesi.

B) *tattile*, con cui designo quella adoperata per i ciechi;

C) *visiva*, in contrapposto della precedente: ed è quella che vale per tutti coloro che possono percepire con gli occhi l'opera dell'ingegno;

D) *sonora* — secondo la terminologia comune, non del tutto esatta — sotto la cui denominazione si è collocata la riproduzione, per mezzo della quale si può apprendere direttamente la musica, il canto, ecc.;

E) *industriale*, se l'opera artistica venga applicata ad un oggetto industriale.

Tutte queste varie forme di riproduzione spettano all'autore dell'opera, il quale potrà usare di tutte o di parte di esse, secondo che meglio gli aggrada. Tuttavia, data l'importanza della materia, anzichè contentarci del principio generale, è bene scendere a qualche particolare.

**850.** A) *Riproduzione orale.*

Specialmente i versi sono tuttora recitati, talvolta, a teatro o in altre pubbliche adunanze, da qualche artista drammatico o conferenziere. A norma dei principî generali, chi recita versi altrui, già pubblicati, deve ottenerne il previo consenso dell'autore; nè occorre vi acconsenta l'editore, perchè questi ha acquistato soltanto il diritto di *riprodurre per le stampe* l'opera, sicchè tutte le altre forme di riproduzione sfuggono alla sua sfera giuridica.

**851.** B) *Riproduzione tattile.*

Tra le invenzioni del secolo passato, una delle più notevoli è stata certo quella di Braille, che ha inventato il metodo di scrittura pei ciechi (1).

---

(1) Con tale metodo è stato possibile impartire a questi infelici i più svariati insegnamenti: letterari, scientifici, musicali. E i frutti si sono visti ben presto. Or sono pochi anni infatti il maestro Fabozzi ha destato meraviglia in tutta Europa, per le mirabili esecuzioni al piano delle più difficili sonate di Chopin, di Händel, di Bach, di Beethoven, ecc.

Il metodo suddetto è molto semplice. Per mezzo di un punteruolo, il cieco scrive da destra a sinistra, perforando la carta in modo che poi, voltata la carta e passandovi la mano, apprende le parole che

Che anche tale metodo di riproduzione sia riserbato all'autore, non può seriamente contestarsi (1). Invero, se è atto generoso fare cosa utile a degl'infelici, la generosità deve esercitarsi non contro la volontà o senza il consenso di colui da cui essa dipende: la beneficenza e la carità sono obbligazioni morali, che perderebbero gran parte del loro profumo, se il legislatore le convertisse in obbligazioni civili.

Nè si dica che, con tale forma di riproduzione, non si esercita alcuna concorrenza alla edizione originale. Tale obbiezione fu fatta al Tribunale dell'Impero tedesco, a proposito di alcuni cartoni per la *Clariophon*. Ma giustamente esso rispose (2), che questa non era una ragione valida, per non dichiarare illecita quella multipla riproduzione, e che qualunque forma di riproduzione multipla meccanica spetta all'autore, anche quella che traduce l'opera per renderla accessibile ad una speciale classe di persone, e tramite di altro senso che non sia l'occhio. E della verità di tale osservazione non parmi si possa dubitare.

**852.** C) *Riproduzione visiva.*

Ho denominato così tutta la larga categoria di riproduzioni che cadono sotto gli occhi del pubblico e che possono essere apprese appunto per mezzo della vista: — categoria che si va sempre più allargando, con i progressi delle invenzioni. Appartengono a tale categoria le riproduzioni eseguite per mezzo della stampa, della litografia, della incisione, della fotografia, del cinematografo, ecc. Tutte le dette riproduzioni sono riserbate all'autore, anche se di fatto non se ne avvalga. Non vi è alcuna ragione, per costringerlo ad appigliarsi ad

sono state impresse. Con eguale sistema si scrivono pure i numeri e la musica. Con esso, i grandi Istituti di educazione dei ciechi (per esempio, l'« Institut National des Jeunes Aveugles » di Parigi, l'Istituto di Caravaggio di Napoli, ecc.), hanno potuto costituire una Biblioteca di libri e spartiti di opere musicali, a cominciare dal sillabario e dal metodo per violino, per finire alla *Divina Commedia*, alle tragedie di Shakespeare, alle sonate di Beethoven, di Mozart, alle opere di Wagner, di Verdi, ecc. Nè in genere il volume delle opere riprodotte con tale sistema è di gran lunga superiore a quello delle rispettive opere stampate, poichè si fa uso di carta abbastanza sottile.

(1) Cfr. Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Foro ital.*, 1909, I, 603).

(2) Sentenza 31 gennaio 1891.

una piuttosto che ad un'altra forma di riproduzione; per metterne in commercio pochi o molti esemplari, ecc. Egli gode di un diritto esclusivo, e perciò la sua azione non può essere sindacata da chicchessia, nell'esercizio di tale diritto.

**853.** D) *Riproduzione impropriamente detta sonora* (1).

Dal principio che spetta all'autore di pubblicare la sua opera, sotto la forma che gli sembri più opportuna (2), segue che spetta all'autore non solo il diritto alla riproduzione stampata, incisa o litografata dell'opera sua, ma anche a quella che si chiama *riproduzione sonora*, e che si ottiene notando l'opera musicale in dischi, cilindri, cartoni, rulli, che, applicati agli strumenti meccanici di cui ho già discorso, dànno l'esecuzione dell'opera, così come è stata interpretata da un maestro, da un cantante, da un'orchestra, ecc. (3).

**854.** Ma questo principio, che discende logicamente dall'avere il legislatore riserbato all'autore il diritto esclusivo di riproduzione dell'opera sua, è stato impugnato dai fab-

---

(1) Oltre i citati scritti del Sacerdote (pag. 70, nota 2), cfr. Eger, *Der Phonograph und das Urheberrecht* (*Archiv für bürgerliches Recht*, XVIII, 1900, 264).

(2) Un compositore, per es., può pubblicare una *fuga*, un *minuetto* per solo pianoforte, ed altri non può trascriverli per orchestra, o per violino, per viola, per fagotto, ecc.

(3) Vi sono anzi degl'istrumenti molto perfezionati, come il « Cecilian-Pianola-Eolian », al quale si applicano dei rulli. E se potranno essere venduti a prezzo discreto, ritengo che renderanno non indispensabile alla generalità lo studio della musica. Infatti, in luogo delle esecuzioni più o meno banali e prive di ogni sentimento musicale, ognuno potrà sentire la stessa sonata, così come la interpretarono i più grandi musicisti; e basterà che si metta a pianoforte e giri una manovella, secondo alcune indicazioni, che non presentano difficoltà di sorta.

Anche questo istrumento ha dato luogo alla stessa questione fatta per i grammofoni, e quasi negli stessi termini e con varia fortuna nei diversi paesi. Infatti in Inghilterra l'Alta Corte di giustizia di Londra, con sentenza 19 aprile 1899, confermata dalla Corte Suprema, il 13 dicembre dello stesso anno (*Le droit d'auteur*, 1901, 8), ha rigettata l'azione dei musicisti. Invece il Tribunale di Cremona, con sentenza 9 gennaio 1906 (*Foro ital.*, 1906, I, 387, con *Nota* di Tabanelli), ha dichiarata illecita tale riproduzione, e condannata quindi la Ditta Anelli a risarcire al Ricordi i danni cagionati da tale riproduzione.

Siccome però la questione fu posta negli stessi termini di quella per i grammofoni, e identica deve esserne la ragione del decidere, non è il caso di trattarla a parte.

bricanti di grammofoni, fonografi ed altri strumenti musicali, i quali hanno creduto lecito riprodurre le opere altrui, senza ottenere il consenso dell'autore e pagargli alcun onorario. Da tale pretesa hanno avuto origine molte e gravi controversie giudiziarie, in tutta Europa.

**855.** Un primo rilievo occorre fare, ed è che la questione non si presenta in tutti i paesi nella medesima maniera, potendo influire sulla sua soluzione il vario disposto delle leggi particolari (1).

**856.** Nel Belgio, fino al 1886, è stata in vigore la legge francese del 1793. Ma in tale anno questo infelice ed eroico Stato volle avere una legge propria, la quale ha tenuto conto di tutte le questioni e degli studî, di cui la seconda metà del secolo XIX è stata così feconda. E l'articolo 1° della legge belga del 1886 riserba all'autore il diritto esclusivo di riproduzione, « de quelque manière et sous quelque forme que ce soit ». Laonde, quando Vittoriano Sardou intentò processo contro coloro che avevano riprodotto per mezzo di cilindri fonografici parecchie scene di *Madame Sans-Gêne*, così il Giudice di pace, come il Tribunale civile di Bruxelles (2) non esitarono ad accogliere l'azione proposta e condannare i fabbricanti di fonografi. E la ragione del decidere fu tratta dalla forma amplissima dell'articolo 1° surriferito, il quale non poteva essere limitato dall'art. 3 del protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, che, avendo carattere eccezionale, non poteva estendersi alla fabbricazione e alla vendita di dischi e cilindri fonografici.

**857.** Ma se, in questa prima controversia, la giurisprudenza belga fu sicura e precisa, non fu tale in seguito,

---

(1) Così, in Germania, il § 22 della legge 19 giugno 1901 permetteva tali riproduzioni (cfr. però Trib. dell'Impero, 5 maggio 1909, in *Droit d'auteur*, 1910, 79). Ora però l'art. 22 della legge 22 maggio 1910 ha sancita la licenza obbligatoria per gli autori che abbiano già consentito alla riproduzione sonora delle loro opere.

Cfr. al riguardo quanto ho scritto nel vol. I, n[i] 273 e 274, pag. 150 e seguenti.

Quanto poi alla giurisprudenza degli Stati Uniti d'America, essa ritiene che la riproduzione di spartiti musicali mediante cartoni perforati non costituisca violazione della proprietà intellettuale. Cfr. *Rivista di dir. comm.*, 1907, I, 368.

(2) Sentenze del 1° agosto 1903 (*Rivista di dir. comm.*, 1905, II, 43), e 13 luglio 1904 (*Pasicr. belge*, 1904, 244).

allorchè Massenet e Puccini intentarono causa contro la *Compagnie générale des phonographes Pathé*. Infatti, il Tribunale confermò la precedente sua giurisprudenza; ma la Corte di Bruxelles (1), evidentemente impressionata dalla sentenza 1° febbraio 1905 della Corte di appello di Parigi, accolse l'appello, dichiarando infondata l'azione degli appellati (2). E il ricorso proposto avverso la detta sentenza venne rigettato (3).

**858**. Lasciando da parte l'esame delle controversie giudiziarie agitatesi in altri paesi, vediamo come la questione si è presentata in Francia (4) e in Italia.

(1) Sentenza del 29 dicembre 1905 (*Boll. Min.*, 1906, 31). Ecco la massima sancita dalla Corte di Bruxelles:

« L'eccezione contenuta nel § 3° del protocollo finale della Convenzione internazionale di Berna, in termini generali, esclude la contraffazione musicale nella fabbricazione e vendita degli istrumenti atti a riprodurre meccanicamente motivi musicali di proprietà privata.

« Di tale beneficio devono essere ammessi a godere anche i fonografi, almeno in quanto servono a riprodurre meccanicamente motivi musicali.

« Non può farsi distinzione tra riproduzione di musica pura e semplice o di parole accompagnate dalla musica, quando quelle furono composte per questa e sono da esse inseparabili, poichè le parole non tolgono che il motivo cui si adattano resti un motivo musicale, e come tale rientri nei termini del § 3° del protocollo finale suaccennato, il quale non fece differenza alcuna tra la musica istrumentale e la musica vocale ».

(2) Le Corti d'appello di Parigi e di Bruxelles, pure ammettendo il carattere eccezionale dell'art. 3 del protocollo di chiusura, ritennero che esso si estendesse anche ai dischi e cilindri fonografici. Ciò invece è stato escluso da altre sentenze; e giustamente, proprio per l'eccezionalità della disposizione. La ragione di tale differenza d'interpretazione consiste (cfr. SACERDOTI, op. cit., pag. 415 e seg.) nel fatto che le Corti di Parigi e di Bruxelles non hanno esattamente compresa l'importanza che ha, nel caso, l'eccezionalità della norma. Siccome questa « è in opposizione stridente colle tendenze odierne della vita sociale e della coscienza giuridica collettiva, è d'interpretazione restrittiva, non solo nel senso dell'art. 5 disp. prelim. Cod. civ., il quale vieta soltanto l'interpretazione analogica, ma anche in quell'altro senso, in cui si parla d'interpretazione restrittiva, e per cui l'applicazione della legge dev'essere ridotta al minimo possibile. Perciò l'interprete, nel determinare la portata dell'art. 3 del protocollo di chiusura, deve stare rigidamente attaccato alle parole dell'articolo stesso ed alle ipotesi che ebbe in mente il legislatore nel sancirlo. Il che porta logicamente ad escludere dal contenuto di esso i dischi e cilindri fonografici ».

(3) Arresto del 2 maggio 1907 (*Annales de droit comm.*, 1907, 230).

(4) Cfr., al riguardo, CLARO, in *Dalloz*, 1907, II, 121.

**859**. Salvo la confusione già rilevata tra pubblicazione e riproduzione, il Sacerdoti dice benissimo, che la fabbricazione dei dischi e cilindri si può assimilare alla stampa, sia perchè i detti dischi e cilindri servono come mezzo di trasmissione intellettuale; sia perchè possono moltiplicarsi all'infinito, per mezzo della galvanoplastica.

**860**. Contro tale assimilazione si sono però mosse parecchie gravi obbiezioni. Tra esse è degno di menzione il rilievo, che i solchi tracciati sui dischi e sui cilindri sono così poco accessibili ai sensi, da rendere impossibile di ricostruire in tutto o in parte l'opera registrata.

**861**. A ribattere tale obbiezione, l'avv. Poincaré rilevò (1): 1° che importa poco che alcuni siano imbarazzati, davanti a quei piccoli punti in croce o in rilievo, come davanti ai geroglifici dell'obelisco della piazza della Concordia: i geroglifici e i piccoli punti non costituiscono perciò meno una edizione dell'opera; 2° che, per esservi contraffazione, per es., per mezzo della stampa, non è necessario che l'opera sia stata stampata, ma basta che sia stata composta; 3° che infine non è affatto impossibile decifrare col microscopio i segni impressi sui dischi e sui cilindri, e a ciò sono anzi diretti gli studî di parecchi valentuomini (2), i quali tutti dànno le leggi che regolano questa cosiddetta *scrittura acustica*, nella quale cioè è registrato direttamente il suono stesso.

**862**. Che tali osservazioni siano esatte, non può dubitarsi. Invero, accettiamo pure la definizione che della parola *edizione* dava l'avv. Allart, compagno di difesa del *bâtonnier* De Buit: edizione è la riproduzione di un numero più o meno grande di esemplari, ciascuno dei quali rivela il pensiero dell'autore. Ma, anche così ristretto il significato della parola, i dischi e i cilindri rappresentano bene una forma di edizione, perchè, come bene osserva il Sacerdoti, « la notazione grafica e quella fotografica differiscono bensì fra di loro per il *mezzo*, ossia in quanto al modo d'utilizzarle ed al senso a cui si dirigono, ma non già per il *fine*, che è sempre

---

(1) Nell'arringa pronunziata, davanti la Corte d'appello di Parigi, nella causa tra *Eroch et comp. et autres* c. *Compagnie des gramophones, Compagnie des phonographes et autres*.

(2) Vedi *retro*, pag. 89, nota 2.

quello di portare a conoscenza dei terzi l'idea uscita dalla mente dell'autore » (1).

**863.** E tanto più ciò deve accettarsi per l'Italia, in quanto la nostra legge parla, all'articolo 2, di stampa *o altro simile modo di pubblicazione*, e, nell'art. 32, di *riproduzione* fatta *con qualsiasi modo*, adottando così formule assai ampie. Infatti, poichè pubblicazione vuol dire quel procedimento mediante il quale la concezione dell'artista è rivelata, è portata a conoscenza degli altri; poichè riproduzione equivale a moltiplicazione degli esemplari dell'opera, non può disconoscersi che l'impressione eseguita sui dischi grammofonici o fonografici sia uno di quei modi onde il pensiero dell'autore è messo a portata dell'universale, o l'opera di lui è riprodotta in molti esemplari (2).

**864.** Ma gli avversari dell'assimilazione in argomento non si sono dati per vinti, e hanno sostenuto che essa non possa ammettersi, perchè la costruzione di dischi e cilindri non completa la riproduzione dell'opera, nel senso che non bastano da soli a riprodurre l'opera.

**865.** Certo tale osservazione è della maggiore importanza. Ma, come l'opera semplicemente composta e non stampata non è completa, eppure è ritenuta, dalla dottrina concorde, vera e propria riproduzione (3), così possono qualificarsi

(1) Cfr., al riguardo, le sentenze 25 maggio 1859 del Tribunale di Parigi e 16 dicembre 1859 di quella Corte, rese a proposito dei piani meccanici « Debain »; le sentenze 15 febbraio 1863 e 28 gennaio 1888 della Cassazione di Francia, nonchè quella del 3 dicembre 1900 del Trib. della Senna, nelle quali tutte si qualificò edizione qualunque modo di pubblicazione dell'opera. Del resto anche la sentenza 6 marzo 1903, della I^a Sezione del Trib. civ. della Senna, nella famosa causa dei fonografi, con la quale si rigettava l'azione proposta dagli editori, perchè si applicò ai fonografi la legge del 1866, ritenne che i dischi costituissero « une édition *sui generis*, faisant échec au droit réservé des auteurs ».

(2) Cfr. App. Firenze, 1° luglio 1905 (*Riv. di diritto comm.*, 1906, 39; *Annali della Giur. italiana*, 1906, 34); Tribun. Milano, 27 luglio 1906 (*Mon. Trib.*, 1906, 733; *Giur. ital.*, 1906, I, 2, 700); App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Foro ital.*, 1907, I, 835); Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Ibid.*, 1909, I, 603; *Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 53, con *Nota* di V. Sacerdoti); Tribunale Milano, 27 maggio 1914 (*Mon. Trib.*, 1914, 515); App. Milano, 20 gennaio 1915 (*Foro ital.*, 1915, I, 564).

(3) Cfr. Blanc, op. cit., pag. 162; Huard, op. cit., pag. 182; Rendu e Delorme, op. cit., pag. 804; Renouard, op. cit., vol. II, n. 20; nonchè il *Parere* della Società italiana degli autori, a proposito di una pubblicazione abusiva de *I Promessi Sposi* (*I diritti d'autore*, 1883, 12).

riproduzioni anche i dischi e i cilindri, che pure, per eseguire quanto è in esso notato, devono essere applicati ad uno degli strumenti, per i quali sono destinati. Infine, ammetto pure che non riesca apprensibile alla semplice lettura quanto è impresso nel disco, non perciò si può dire che non esista la riproduzione; solo, invece di un'edizione che si percepisce per mezzo degli occhi, se ne ha una che arriva direttamente all'udito del pubblico, e senza che occorra l'opera intellettuale di alcuno che la esegua o la rappresenti (1).

**866.** Si è detto inoltre che i dischi e i cilindri sono soltanto un mezzo di esecuzione materiale e non già un'espressione del pensiero dell'autore.

**867.** A tale obbiezione il Sacerdoti si è limitato a rispondere (2), che essi da una parte sono ad un tempo organi di notazione e di esecuzione, e dall'altra costituiscono soltanto l'organo registratore, materialmente distinto da quello riproduttore, rappresentato dall'apparecchio meccanico.

**868.** Ma, a parer mio, l'obbiezione ha evidentemente portata più ampia: si riconnette cioè alla intima natura della cosiddetta riproduzione sonora, che i sostenitori delle ragioni dei fabbricanti dei fonografi affermano sia lecita. E tale liceità si fa derivare dal fatto che non si riproduce l'opera così com'è scritta nella partitura, ma l'interpretazione data al canto o alla musica da quegli artisti che la eseguono (3).

---

(1) È giusta l'osservazione, che si legge nella citata sentenza del Tribunale di Milano: « Se un editore bizzarro pensasse di stampare un'opera riservata con caratteri così fitti e minuti da non poter essere decifrati senza il sussidio di una lente; oppure con caratteri convenzionali da non poter essere compresi senza la consultazione di un cifrario, e lente e cifrario, o vendesse coll'edizione, o appartenessero al comune commercio, forsechè si potrà ritenere legittimo un tale operato, ed all'autore, frodato dei suoi diritti di proprietà letteraria, rispondere: che siccome il libro non si può leggere da sè, la pubblicazione non esiste? ».

(2) *Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 53.

(3) Contro questo rilievo la Corte d'appello di Milano, 20 gennaio 1915 (*Foro ital.*, 1915, 566), ha osservato giustamente: « Tale lavoro non esorbita dall'àmbito di quelle *riduzioni* e di quegli *adattamenti* dei quali parla l'art. 3 della legge, riservandone la facoltà all'autore dell'opera..... Ora, richiedano oppur no tali riduzioni *l'applicazione di un'attività artistica*, questo è certo che esse, come semplici *riduzioni* e *adattamenti*, in linea di massima riservati dalla legge all'autore dell'opera originale, allora solo potranno essere rappresentate o eseguite pubblicamente, quando questi ne abbia consentito la rappresentazione o esecuzione ».

« ..... Le public — disse il De Buit — peut jouir de l'œuvre le jour où elle a été publiée: elle lui appartient, il peut la retenir par cœur, l'apprendre, la déclamer, la réciter, la chanter pour de l'argent, pourvu que ce ne soit pas en public. Si c'est un chant, le passant le jette dans la rue, un autre le reprend et il se transmet de bouche en bouche... N'est-ce pas ainsi que se sont transmis par la simple tradition orale les poëmes d'Homère, et, si nous voulons faire un saut de quelques milliers d'années et passer du sublime au présent, n'est-ce pas sans imprimerie, sans édition, sans musique gravée, qu'en huit jours tout Paris a appris la chanson du brave général Boulanger? Voilà la part du public. Les auteurs dramatiques le savent bien et c'est pour cela qu'ils sont si jaloux de ne rien laisser percer dans le public, au sujet de leur pièces et des péripéties du drame, qui doivent à la « première » révéler des choses nouvelles et des situations jusqu'alors inconnues. Verdi, à la veille du jour où il faisait représenter à Venise *Rigoletto*, savait si bien cela, qu'il avait fait jurer à tous les musiciens de l'orchestre et à tous ces chanteurs de ne pas laisser entendre une seule note de son célèbre rondeau « Comme la plume au vent », et il a bien fait, car le lendemain de la première représentation, toute Venise le chantait sans édition ni musique gravée. Croyez vous que Corneille eût pu reprendre « Qu'il mourût »; que Racine eût pu reprendre ce vers délicieux formé de treize monosyllabes:

« Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur »?

..... Non, ces choses-là, une fois dites, appartiennent à tout le monde, et il est impossible de prétendre que l'on pourrait empêcher de chanter la *Marseillaise*, sans la permission de Rouget de l'Isle, ou la *Grande Duchesse*, sans la permission d'Offenbach. Non, les musiques militaires les joueront dans les promenades; les chefs d'orchestre en feront des arrangements pour les instruments en cuivre, sans demander de permission à l'auteur; les chanteurs iront le chanter dans les salons pour de gros cachets; les rapins en feront des scies d'atelier; les parodistes s'en empareront, et il n'est pas jusqu'aux chanteurs des rues qui iront dans les car-

refours les chanter et les répéter pour deux sous. Voilà la part du public, celle que personne ne peut lui arracher ».

Che questo sia uno splendido squarcio oratorio, non può disconoscersi. Ma è altrettanto certo che il De Buit non sarebbe venuto a tante asserzioni inesatte, se avesse tenute presenti le distinzioni tra l'esecuzione che avviene in pubblico e quella che avviene in privato; e tra le opere sulle quali l'autore si riserba il diritto esclusivo e quelle che lascia cadere nel dominio pubblico. Che a tutti sia lecito cantare un'aria musicale o sonare uno spartito musicale per diletto personale, in una riunione di amici, in un salone privato, anche mediante compenso, ma purchè non sia permesso l'ingresso se non a determinate persone, nessuno potrà contestare. E non si potrà contestare nemmeno che quando l'autore abbia lasciato cadere l'opera nel dominio pubblico, egli non potrà più riprenderla, il che avvenne proprio a Rouget de l'Isle, per *la Marseillaise* (1). Ma, fuori di questi casi, la riproduzione sonora è vietata. E come non è lecito dare in pubblico la rappresentazione o l'esecuzione di un'opera, non è lecito ciò neppure ai sonatori ambulanti, che, per guadagnare la vita, strimpellano e storpiano le più pure produzioni del genio musicale. Con la teoria del De Buit (2), i diritti dei compositori sarebbero gravemente misconosciuti, contro le stesse prescrizioni legislative, di cui il De Buit richiama l'applicazione.

**869.** Laonde deve conchiudersi: 1° che anche la riproduzione sonora è sottoposta alle regole di qualunque altra specie di riproduzione; 2° che sono riproducibili nei fonografi e nei grammofoni soltanto le composizioni cadute nel dominio pubblico e quelle di dominio privato, per le quali esista il consenso dell'autore; 3° che la semplice fabbricazione di dischi e cilindri costituisce riproduzione dell'opera in essi impressa, ai sensi della legge sulla proprietà intellettuale; 4° che a questa conclusione non osta neppure l'articolo 3 del protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, il

---

(1) Cfr. Tribun. comm. della Senna, 21 ottobre 1830 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo).

(2) Del resto tale teorica trova il suo sostrato nelle erronee considerazioni di Delangle, Bonjean, e Chaix-D'Est-Ange, fatte al Senato, in occasione della legge del 1866. Vedi *retro*, n. 809, pag. 85 e seg., in nota.

quale si riferisce soltanto agli organetti, alle scatole musicali ed altri simili strumenti meccanici; fu introdotto solo per il riflesso di particolari interessi industriali, che riuscirono a prevalere sul diritto esclusivo spettante agli autori; si tratta di una norma di diritto singolare, che deve quindi interpretarsi restrittivamente (1); 5° che *a fortiori* è vietato il pubblico uso del fonografo (2).

**870.** E) *Riproduzione industriale* (3).

È antica la disputa, se l'autore di un'opera artistica abbia diritto alla sola riproduzione artistica o anche all'applicazione industriale dell'opera sua: se cioè sia ammessibile la contemporanea doppia protezione della legge sulla proprietà intellettuale e di quella sui disegni e modelli di fabbrica (4). È inutile rifare la storia dei diversi sistemi attuati presso i varî paesi (5).

(1) Cfr., al riguardo, la citata sentenza del Tribunale di Torino, del 5 dicembre 1911 (*Boll. Min.*, 1912, 137).

(2) Per le medesime ragioni, non regge, a parer mio, la distinzione fatta dalla Corte d'appello di Parigi, nella sentenza 1° febbraio 1905 (*Pataille*, 1905, I, 4; *Dalloz*, 1907, II, 122), su conforme requisitoria dell'avv. generale Blondel, secondo cui rientrerebbero nella disposizione della legge del 1866 i dischi e i cilindri riproducenti opere musicali, e non vi rientrerebbero quelli che riproducono opere cantate o parlate.
Tale distinzione è stata approvata dal Claro, nella citata *Nota*, inserita nel *Dalloz*. Non è stata invece accolta dal Trib. della Senna, nella sentenza 20 dicembre 1905, *Société d'éditions musicales* c. *Compagnie Pathé* (*Boll. Min.*, 1906, 49).
E anche opportunamente la Magistratura italiana non ha fatto distinzione di sorta, perchè, come parmi di avere esaurientemente dimostrato, qualunque riproduzione per mezzo del fonografo e del grammofono rientra nella sfera della *exploitation commerciale* riserbata agli autori, come vi rientrerebbe del pari la riproduzione cinematografica di un ballo o di una pantomima.

(3) Cfr. Musatti, *Opere dell'ingegno e disegni o modelli di fabbrica* (*Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 61); Piola-Caselli, *Le opere d'arte applicata ed i diritti d'autore* (*Foro ital.*, 1905, I, 171).

(4) I progressi dell'arte industriale sono stati notevoli negli ultimi anni, e non piccola lode ne va attribuita al Gianturco, per il riordinamento di alcuni Istituti esistenti in Italia (il Museo industriale di Napoli, la R. Calcografia di Roma, e l'Istituto delle pietre dure di Firenze). Cfr. Gianturco, *Discorsi parlamentari* citati, pag. 485 e 493.

(5) Cfr. vol. I, n. 315 e seg., pag. 179 e seg.; n. 526 e seg., pag. 355 e seguenti. Vedi pure per la Francia, Bry, op. cit., pag. 412 e seg., e per l'Italia, la sentenza 17 settembre 1914, della Corte d'appello di Milano, che ha dato luogo alla citata *Nota* del Musatti.

Qui basterà dire che, oramai, qualunque opera dell'ingegno, indipendentemente dalla sua applicazione e purchè riveli, anchè in minimo grado, l'impronta dell'attività personale dell'autore (1), gode la protezione della legge sulla proprietà intellettuale. Inoltre questa legge riconosce all'autore il diritto esclusivo di riprodurre in qualunque forma e con qualsiasi processo l'opera sua. Da ciò consegue, che l'artista può limitarsi alla riproduzione artistica dell'opera sua, a riprodurla cioè puramente e semplicemente; ovvero può anche applicarla ad un qualunque oggetto industriale, nel qual caso si avrebbe la riproduzione industriale: come se, ad esempio, ad una statuetta fosse annesso un orologio, un portacenere; come se un disegno fosse applicato ad una stoffa, ecc.

**871.** Quali conseguenze derivino dall'applicazione industriale dell'opera, si è già detto a suo luogo (2), e non occorre tornarvi sopra (3). Tra esse è specialmente notevole quella relativa al diritto personale dell'autore. Il cessionario di un oggetto tutelato dalla legge della proprietà intellettuale non può modificarlo, perchè questo violerebbe il diritto personale dell'autore. Invece, nella proprietà industriale, l'oggetto si riguarda più come il prodotto della

---

(1) Cfr. vol. I, n. 59 e seg., pag. 345 e seguenti.

(2) Cfr. vol. I, n. 536 e seg., pag. 365 e seguenti.

(3) Quanto poi ai caratteri differenziali tra opere dell'ingegno e disegni e modelli di fabbrica, essi sono messi acutamente in rilievo dal MUSATTI, op. cit., pag. 165: « Egli è che l'opera dell'ingegno è un prodotto *autonomo*, che riconosce nell'autore il suo solo principio; laddove il disegno, il modello, l'utensile artistico, ecc., sono dominati dall'autore che li ha fatti, e dalla fabbrica che deve moltiplicarli in oggetti similari innumerevoli in mezzo al pubblico, al quale si raccomanderanno principalmente per ciò che sono, cioè oggetti di uso, utensili della vita industriale, dell'abitazione, dell'ufficio; e poi per quel tanto d'arte che l'artigiano vi ha messo.

« Ma nella testa di lui come nel concetto del pubblico, prima è l'utensile e poi l'arte: si compra una lampada con una statuina su, non la statuina con la lampada addosso. E l'artista ci appare collaboratore della fabbrica, famulo della grande industria, sottomesso alle esigenze della sua maggiore libertà, dominato dalla legge dell'economia e concorrenza, la quale scorcia vita ai brevetti, taglia corto e reclama forme precise a ogni specie di riserva, a ogni modo di diritto esclusivo, per rifare al più presto intorno a sè più rapido il movimento, più libera l'aria alle attività singolari in gara fra loro, fuor dai divieti singolari del privilegio, del monopolio di lavoro e di produzione ».

industria che dell'ingegno umano. Ne segue che l'industriale, il quale ha acquistato il diritto esclusivo sopra una determinata opera d'arte applicata, possa variarlà, per adattarla agli oggetti della sua industria o del suo commercio, e ai mutevoli gusti della moda e del pubblico. Ne segue anche che l'industriale non deve avere impacci nella riproduzione del disegno o modello di fabbrica, e che, non solo non si può presumere che l'autore si sia tacitamente riservato il diritto a non vedere modificata l'opera sua, ma deve ritenersi inammissibile ogni riserva del genere. Insomma, l'industriale deve avere completamente le mani libere, perchè a vincoli di tal fatta l'industria non può ragionevolmente sottostare. Consentendo che l'opera sua sia applicata all'industria, l'autore mette da parte le sue tendenze artistiche, per procurare un'utilità: è giusto quindi ch'egli segua le tendenze della moda o il gusto del committente, nell'intento di ottenere l'effetto utile che questi si è proposto (1).

(1) Quanto si è rilevato serve a chiarire quale scopo dovrebbe proporsi una legge sui disegni e modelli, che volesse informarsi ad un sistema logico di protezione.

Essa deve proteggere l'opera, così come è stata individuata nella sua applicazione industriale. Solo così potrà dare una tutela specifica, libera da impacci e utile all'industria. Solo così potranno essere applicate le prescrizioni relative alla durata della tutela e alla decadenza per mancanza di attuazione. Inoltre, cessata la tutela concessa da tale legge e dalla quale l'industria ha tratto il legittimo vantaggio, dovrebbe cadere nel dominio pubblico l'applicazione industriale dell'opera. L'autore perciò deve limitare il suo diritto esclusivo a quelle altre forme di riproduzione e di pubblicazione non previste dalla legge sui disegni e modelli, a sfruttare cioè l'opera sua per se stessa, indipendentemente dall'applicazione industriale di cui era prima suscettibile. Se non si attua tale sistema, cessa ogni ragione di essere della legge sui disegni e modelli.

Su ciò, del resto, non occorre fermarsi più a lungo, perchè, come ho già avuto occasione di dire, me ne sono occupato in seno alla Commissione Reale per la riforma delle leggi sulla proprietà industriale, nella seduta del 31 gennaio 1908. Cfr. gli *Atti* di questa, vol. II, parte II, pag. 336 e seguenti.

La discussione che ne seguì è della più alta importanza, e perciò l'ho riprodotta in *Appendice*, nella traduzione francese di quest'opera. Il concetto da me sostenuto è stato posto a base del disegno di legge elaborato dalla Commissione Reale suddetta.

**872.** *Fatti assimilati alla riproduzione.*

L'art. 3 del testo unico indica che debbono essere assimilate alla riproduzione riservata all'autore di un'opera:

*a*) la ripetizione della rappresentazione o dell'esecuzione, per intiero o in parte (1), di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale già rappresentata od eseguita in pubblico sopra manoscritto;

*b*) la riduzione per diversi strumenti, gli estratti e gli adattamenti di opere musicali o ***di una parte*** di esse, eccetto i casi in cui un ***motivo*** di un'opera originale diventi occasione o tema di una composizione musicale che costituisca una nuova opera;

*c*) la proporzionale variazione delle dimensioni nelle parti o nelle forme di un'opera appartenente alle arti del disegno, nonchè la variazione della materia o del procedimento nella copia di un disegno, di un quadro, di una statua o di altra simile opera d'arte (art. 3, 4° e 5° comma).

**873.** A commento di tali disposizioni, giova riportare quanto ne scrisse lo Scialoja (2):

« Intorno a certe opere, è sôrto pur dubbio quando si possano dire riprodotte anche nel caso che abbiano ricevuta una vera pubblicazione.

« E perciò una legge speciale in Francia dovè parlare della rappresentazione delle opere teatrali, e comprenderla nei diritti degli autori; non parendo che la rappresentazione fosse una vera riproduzione.

« Quanto poi alle opere musicali o d'arte, sono state gravi e quasi senza fine le controversie per tracciare nella pratica i termini, entro i quali possa affermarsi che siavi

(1) Bene il legislatore ha vietata anche la rappresentazione e l'esecuzione *parziale* dell'opera altrui. Infatti, avendo essa generalmente per oggetto una parte sostanziale dell'opera, si sono venuti ad applicare i principî vigenti in materia di contraffazione. Inoltre tali riproduzioni parziali possono essere pregiudizievoli agl'interessi e alla fama dell'artista più che le totali, se non sia felice la scelta dei brani staccati, i quali, mentre acquistano valore così come sono inquadrati nell'opera, possono non averne alcuno o perderne molto quando sian presi staccati.

(2) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 30 e seg.).

una semplice riproduzione piuttosto che pubblicazione di un'opera nuova e soltanto imitata da un'altra.

« Noi abbiamo con bastante precisione delineati codesti termini, senza però invadere il campo che dev'essere lasciato libero al giudice ed all'esperto nei singoli casi.

« Per noi il rappresentare un'opera drammatica, o l'eseguire una composizione musicale, coreografica o d'altra specie, atta ad essere materia di spettacolo, è lo stesso che riprodurla; e perciò quella rappresentazione o esecuzione è riservata all'autore o a chi egli ne abbia ceduto il diritto...

« Nelle opere musicali ognuno sa che l'invenzione sta nel motivo, o in una serie di motivi, che possono rendersi con una o più frasi musicali, siano destinate al canto, siano destinate ad essere espresse col suono di un determinato strumento.

« Questi motivi e queste frasi possono essere variamente svolti, o strumentati.

« Ridurre quella stessa musica, cioè, quei medesimi motivi cogli originali svolgimenti loro per diversi strumenti, è cosa in cui non entra la vera invenzione artistica; e così l'adattare a questa o a quella voce o strumento una parte originale di composizione musicale, non è far propria una opera nuova d'ingegno.

« Queste riduzioni e questi adattamenti sono opera in cui non entra invenzione, sono vere riproduzioni.

« Ma talvolta un motivo, una frase, un'aria intera sono per un compositore quel che suol essere per un pittore una serie di punti e di linee gettati a caso sopra un piano, i quali suggeriscono alla sua fantasia una figura che nessun'altri sapeva scorgervi, e che è una creazione della mente sua eccitata da stimoli esterni.

« Il Talberg, il Liszt soglion trarre da un pensiero o da un motivo, sia pur classico per se medesimo, una tal variazione, che costituisce, sotto altri aspetti, una vera composizione musicale *sui generis*, in cui è trasfuso il loro sentimento ed il loro proprio pensiero musicale, una composizione di quelle che, secondo l'espressione del Buonarroti, si fanno col cervello e non colle mani, con la fantasia e non coll'udito, con la inventiva e non con la memoria delle sole regole concernenti la parte materiale dell'arte.

« In questo caso l'opera loro non può dirsi riproduzione di quello che fu soltanto per essi un tema, un argomento di un nuovo lavoro.

« Quando ciò avvenga in fatto, sarà giudicato dagli esperti dell'arte; ma la legge deve ammettere che possa avvenire e distinguere questo caso da quello più ovvio delle riduzioni e degli adattamenti musicali.

« Similmente nelle arti il cui linguaggio è la figura, si fa chiaro come le sole variazioni proporzionali di un'opera non possano costituire un nuovo lavoro.

« La copia d'un quadro, d'una carta geografica, d'una statua, del disegno di un ponte, fatta sopra una scala più larga o più stretta, è sempre copia: e per ciò è sempre colpita dal divieto della riproduzione ».

**874.** Non si può disconoscere che lo Scialoja diede la più chiara prova del suo acume critico nella qualifica delle varie facoltà concesse all'autore, come atti di pubblicazione o di riproduzione. Ma giustamente è stato obbiettato che non sempre la distinzione è esatta, e che anzi essa doveva risultare necessariamente erronea per alcuni atti che possono essere ascritti nello stesso tempo alla pubblicazione e alla riproduzione dell'opera. Tali sono, infatti, la stampa, la rappresentazione e la esecuzione di opere musicali, che le pubblicano e riproducono nello stesso tempo.

E se così malferma e incerta è la distinzione in argomento, è inutile persistere in essa, come ha fatto la Commissione italiana del 1901. Meglio è abbandonarla, e adottare una dizione molto ampia e comprensiva, dalla quale risulti ben chiaro che spettano all'autore i diritti esclusivi di pubblicazione e di riproduzione dell'opera sua, qualunque forma essi rivestano. Tutt'al più sarebbe bene enumerare, *exemplificationis causa*, le forme suddette, per delimitare nettamente l'àmbito dei detti diritti esclusivi e separare le facoltà spettanti all'autore da quel diritto di uso che il pubblico gode sopra tutte le opere pubblicate, le quali sono entrate, come ho detto più volte, a far parte del patrimonio comune dell'umanità.

Tale riforma offrirebbe, a mio modesto avviso, molti vantaggi, e in ispecial modo i seguenti. Eliminerebbe molte difficoltà, che il sistema vigente ha presentato in teoria e

in pratica, e segnerebbe con maggior precisione l'estensione della proprietà intellettuale. Per mera esemplificazione, la legge vigente non offre criterî sicuri circa la parodia, la caricatura, gli estratti, ecc. Infine, il sistema indicato gioverebbe a mettere di accordo la legge interna con la Convenzione internazionale, la quale ritiene pubblicate le sole opere *edite*. Perciò mi auguro che la riforma suddetta riesca ad essere accolta.

**875**. *Diritti di rappresentazione e di esecuzione.*

Oltre la pubblicazione e la riproduzione, all'autore di opere adatte a pubblico spettacolo spettano i diritti di rappresentazione e di esecuzione. E anche questi diritti possono essere esplicati in tutte le forme possibili. È quindi vietata anche la rappresentazione cinematografica dell'opera adatta a pubblico spettacolo.

Inoltre gli stessi principî, che abbiamo sostenuto per la riproduzione, per mezzo di strumenti musicali meccanici, di opere adatte a pubblico spettacolo, bisogna accogliere relativamente alla loro rappresentazione ed esecuzione pubblica. Infatti, la legge francese del 1866 e l'articolo 3 della Convenzione internazionale hanno proclamato la libertà della fabbricazione e della vendita degli strumenti musicali; ma non hanno derogato alla legge generale, che impone l'obbligo di ottenere l'autorizzazione dall'autore, per eseguire o rappresentare un'opera drammatica o musicale (1).

**876**. Lo Scialoja ritenne assimilabile alla pubblicazione la rappresentazione di un'opera drammatica o musicale, fatta sopra manoscritto dell'autore (2). Ne dedusse quindi che se, assistendo alla rappresentazione, uno stenografo ritraesse l'opera, o un maestro i motivi della musica, e ne facessero delle pubblicazioni stampate con un processo qualsiasi (3); ovvero se gli autori medesimi o il direttore

(1) Cfr. Giudice di pace di Douai, 31 luglio 1906, e Trib. correz. di Saint-Etienne, 3 dicembre 1906 (*Le droit d'auteur*, 1910, 65).

(2) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 29 e seg.).

(3) Non può dubitarsi che sia difficile la violazione del diritto dell'autore, quando questi non abbia pubblicata la sua opera. Tuttavia, oltre l'infedeltà di qualcuno dell'Impresa teatrale presso cui l'opera si

di uno spettacolo si servissero del manoscritto per riprodurlo, contravverrebbero manifestamente ai diritti dell'autore, per quel che concerne la *pubblicazione* dell'opera.

« Ma ciò non toglie che la rappresentazione sia qualche cosa che equivale ad una pubblicazione *sui generis*, non dell'opera letteraria come libro, ma dell'opera letteraria come invenzione ed azione.

« Perciò, se taluno facesse rappresentare di nuovo e per conto suo un'opera altrui, già rappresentata, ma non pubblicata come libro, egli realmente ripeterebbe quel genere speciale di pubblicazione, ed offenderebbe il diritto esclusivo della riproduzione riservata all'autore o a chi ha causa da lui ».

Avendo ritenuto per tal modo che i diritti in argomento avessero speciale natura, non vi è a meravigliarsi perchè lo Scialoja abbia dato ad essi un regolamento giuridico affatto distinto dai diritti di pubblicazione e di riproduzione (1).

Tale distinzione anzi era stata concepita così nettamente dal legislatore francese, che, come si è visto, i diversi diritti vennero regolati in leggi distinte (2); ed anche tra noi sono stati oggetto di differenti norme legislative.

**877.** *In apicibus juris*, non parmi che ragioni sufficienti giustifichino tale distinzione. Essa è nata, più che da altro,

rappresenta o si esegue, vi sono stenografi di tale abilità, da poter trascrivere con la massima esattezza tutto il dialogo, e maestri di musica capaci di trascrivere l'intera partitura dell'opera, sentendola una sola volta. Il Copinger, op. cit., pag. 8 e 147, cita il caso di uno stenografo che raccolse durante la pubblica rappresentazione la commedia *Love à la Mode* (Amore alla moda), e ne pubblicò in una rivista mensile il primo atto, annunziando la pubblicazione del secondo nel numero seguente. Questa però non ebbe effetto, poichè l'autore della commedia ricorse ai Tribunali, i quali, ravvisando nel fatto una grave ingiuria al diritto personale dell'autore, pronunziarono la *injunction* di non continuare la pubblicazione. Anche l'impresario Halleck, direttore del teatro Alhambra di Boston, venne condannato, a proposito della trascrizione e rappresentazione del dramma *The World*, dalla Suprema Corte di Massachussetts, la quale però per lo stesso fatto rispetto al dramma di Kane, *Our american cousin*, rigettò l'azione (cfr. *Mon. Trib.*, 1883, 39).

(1) Cfr., al riguardo, vol. I, n. 286 e seg., pag. 157 e seguenti.

(2) Invece la legge norvegese (art. 1 e seg.), la spagnuola (art. 3), ecc., regolano uniformemente i diritti suddetti.

per ragioni storiche, come risulta chiaramente dalla legislazione francese (1).

Ma, a ben considerare la cosa, non vi sono caratteristiche così peculiari, che consiglino a dare a questo diritto un regolamento giuridico diverso da quello di riproduzione, sia per ciò che attiene alla sua esistenza, sia per quanto riguarda la durata. Vero è che la estrinsecazione delle due forme di proprietà intellettuale è diversa per i diversi diritti; ma ciò non può consigliare il legislatore a regolarli distintamente, poichè unico è il loro fondamento. Una sola differenza generalmente si trae dalla loro diversa estrinsecazione, ed è che il cessionario del diritto di riproduzione non può ritenere che gli sia stato implicitamente ceduto anche il diritto di rappresentazione. Ma non vi è proprio bisogno di trarre tale conseguenza dalla premessa suddetta, perchè essa sgorga limpida e sicura dalla natura del diritto concesso all'autore.

Essendo esso un diritto di proprietà, raccoglie l'unità di tutte le facoltà che costituiscono il dominio. Perciò le facoltà che se ne separano non possono essere estese per analogia a facoltà analoghe (2).

Mi auguro perciò che la futura legislazione adotti il regolamento uniforme delle due specie di diritti (3).

Non può dubitarsi che spetti all'autore decidere quale forma di pubblicazione deve dare alla sua opera. Infatti, vi sono opere drammatiche tutt'altro che adatte a pubblico spettacolo, ed opere che possono soltanto sostenere la prova

---

(1) Cfr. vol. I, n. 251 e 257, pag. 140 e 142.

(2) Cfr. al riguardo n. 791, pag. 71.

(3) Sotto tale rispetto la Commissione del 1901 merita lode, poichè ha accolto appunto il sistema dell'uniformità, relativamente alla durata di tali diritti. Un passo più avanti però occorrerebbe fare, e cioè si dovrebbe adottare anche un sistema uniforme di sanzione penale, e fissare la stessa pena, per le violazioni di ambo i diritti, perchè eguale è l'intenzione criminosa dei contraffattori; eguale la gravità del fatto; eguale il danno che può derivarne all'autore.

E tanto più ciò avrebbe potuto farsi, in quanto la Commissione del 1901 ha fissato, per la riproduzione abusiva, la pena della multa fino a lire cinquemila. Anche per la violazione del diritto di rappresentazione tale massimo legale può non ritenersi eccessivo, quando sia avvenuta nei grandi teatri, i cui introiti possono essere superiori a quelli che si ricavano da qualunque edizione contraffatta.

della scena (1). E si noti che la forma di pubblicazione rappresenta uno dei più delicati diritti personali spettanti all'autore, ed è protetta dall'*actio injuriarum*.

**878.** Come si è rilevato a proposito del diritto di riproduzione, è riserbato all'autore il diritto esclusivo di rappresentazione ed esecuzione *pubblica* dell'opera sua, poichè a chiunque spetta di eseguire e rappresentare per suo godimento personale l'opera altrui. Di qui la importanza della determinazione di ciò che si debba intendere per rappresentazione pubblica (2).

**879.** La distinzione non è facile, e produce le conseguenze pratiche, alle quali si è testè accennato. Purtroppo però nè i giuristi nè i Collegi giudiziari sono riusciti a mettersi di accordo sul criterio discriminatore tra le rappresentazioni pubbliche e le private.

**880.** Infatti alcuni hanno sostenuto, che non si debba guardare nè al numero delle persone che assistono alla rappresentazione, nè alla pubblicità che ne è stata data per mezzo dei giornali, ma solo se vi si assista mediante pagamento. Si è risposto però che ai concerti comunali si assiste senza pagar nulla, ma non vi è alcuna ragione per ritenerli privati, e per concedere loro la facoltà di non pagare i *piccoli diritti* all'autore.

Altri invece hanno sostenuto, che debbano essere ritenute pubbliche solo la rappresentazione e l'esecuzione, fatte con iscopo di speculazione (3). Ma si è obbiettato che così si ritengono private alcune esecuzioni, che sono invece pubbliche; e cioè i concerti detti *popolari*, dati con lo scopo di iniziare il popolo a intendere i capolavori musicali; i concerti di beneficenza; quelli dati col fine esclusivo di servire all'arte; quelli eseguiti durante i *festivals*, ecc.

---

(1) Le tragedie del MANZONI, per es., si possono leggere, ma non rappresentare. Il contrario si deve dire per i drammi del SARDOU, il quale del resto non ha pubblicato per le stampe che *Madame Sans-Gêne*, e per fini speciali: per potere cioè intentare, con maggiore probabilità di accoglimento, l'azione contro i costruttori di dischi fonografici.

(2) Cfr., al riguardo, PERRÉE, *La publicité du spectacle*, Paris 1911.

(3) Tale opinione, sostenuta già da GASTAMBIDE, è stata anche recentemente sostenuta dal belga GIELKENS, e propugnata dal senatore LUCIANI, in seno alla Commissione italiana del 1901.

Inoltre, ad escludere la pubblicità, non basta che la rappresentazione e la esecuzione siano gratuite, ovvero fatte per iscopo di beneficenza. Non è permesso, infatti, ad alcuno fare la carità a spese dell'autore, come ben dice il Pouillet (1); ma spetta all'autore, se voglia, rinunziare ai proprî diritti. Si aggiunga che il divieto della rappresentazione non autorizzata si ricollega non solo all'interesse economico dell'autore (2), ma anche al suo interesse morale. Infatti una esecuzione affidata ad artisti inetti nuocerebbe molto alla sua reputazione; e per ciò egli ha il diritto di evitarla.

Altri poi hanno sostenuto, che non possa mai ritenersi pubblica la rappresentazione o la esecuzione di parte dell'opera. Ma anche tale teorica non può essere accolta, sia perchè la ragione della legge è identica; sia perchè può bene avverarsi, anzi di solito accade, che si esegua la parte più importante dell'opera, e quindi all'autore sarebbero sottratti tutti i profitti che avrebbe potuto conseguire. Nè si dica che così si viene a pregiudicare l'azione delle società liriche e musicali. Tale inconveniente, se pure esista, non è ragione sufficiente per spogliare l'autore dei suoi diritti, nè rispetto all'opera intera, nè ad una parte di essa.

**881.** Nella dottrina adunque non si trova il criterio sicuro per la distinzione in argomento.

(1) Op. cit., n. 810, pag. 723. Cfr. pure, nello stesso senso, Tribunale comm. della Senna, 26 maggio 1828 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo).

(2) Ecco perchè non ammetto quello, che pure trova parecchi fautori, e che venne sostenuto con grande autorità dal Woeste in seno alla Camera belga: che, cioè, stampata l'opera, si debba intendere che l'autore abbia voluto autorizzarne l'esecuzione, quante volte non vi sia un fine di speculazione, ma un fine di divertimento (società private, circoli filodrammatici), o di carità. È stato difatti benissimo osservato che, come in tali casi si provvede al fitto e alla decorazione dei locali, e al pagamento degli esecutori, così si debba provvedere al pagamento dei diritti d'autore. Inoltre, come autorevolmente ebbe a ricordare il Giacosa in seno alla Commissione italiana del 1901, a Lucca una società di dilettanti recitò, per scopo di beneficenza, una commedia di Bersezio, che non era stata mai rappresentata. Il pubblico accorse numeroso, la sentì recitare orribilmente, e ne restò pessimamente impressionato. Sopravvenne una compagnia drammatica, che annunziò nei suoi manifesti la stessa commedia; il teatro restò vuoto. Eppure la commedia aveva avuto altrove grande successo. E i dilettanti, che resero questo bel servizio all'autore, si ricusarono di pagargli i suoi diritti (*Atti* della Commissione, pag. 115).

Ma neppure i Collegi giudiziari sono stati più concordi nei criterî da seguire.

**882.** Sopratutto in Francia si sono dibattute tali questioni, perchè, come si è visto, oltre i diritti di autore, si devono pagare anche i diritti dei poveri, per le pubbliche rappresentazioni (1). Inoltre, negli ultimi anni, il teatro di società, che ha in Francia e in Italia (2) tradizioni nobilissime, e che pareva spento, si è venuto man mano ridestando, e sembra chiamato a nuova vita. Di qui molte controversie giudiziarie, nelle quali sono state propugnate le più differenti teoriche. Ma oramai sembra che la giurisprudenza francese, e specie la Corte di cassazione, propenda ad ammettere più facilmente il carattere privato di alcune rappresentazioni, mentre la giurisprudenza italiana si mantiene sulla giusta via.

Infatti, nell'arresto degli 11 maggio 1860 (3), la Cassazione francese aveva dichiarata esecuzione pubblica quella di una società filarmonica davanti i suoi soci e le loro famiglie, nonchè gli ufficiali della guarnigione, che pure vi avevano assistito senza pagamento di biglietto d'ingresso (4).

I magistrati di merito non adottarono l'insegnamento del Supremo Collegio, quantunque esso venisse poi temperato nel senso di ritenere privata la rappresentazione in cui avevano assistito degli estranei, ma mercè invito personale (5). Infatti, il Tribunale correzionale di Boulogne-sur-Mer e la Corte di appello di Douai dichiararono private le rappresentazioni date dal *Cercle de l'Union commerciale*

(1) Cfr. vol. I, n. 236, pag. 132 e seguenti.

(2) Si ricordino i teatri di Corte, nonchè quelli organizzati nei *clubs* signorili. A Napoli, nel secolo scorso, « La Filarmonica » dava spettacoli magnifici. E' degno di menzione che in essa fu rappresentata per la prima volta *Una partita a scacchi* di GIACOSA.

(3) *Dalloz*, 1860, I, 293, e *Pataille*, 1862, 382. Cfr. pure Trib. correz. di Perpignan, 30 giugno 1892 (*Le Droit*, del 22 luglio), e Cass., 28 gennaio 1881 (*Pataille*, 1881, 228).

(4) Si noti per altro che in diverso avviso era andata la Corte di appello di Nancy, in una specie analoga: sentenza 18 giugno 1870 (*Dalloz*, 1872, II, 73). Essa considerò che l'ammissione gratuita degli ufficiali della guarnigione, « bien loin de démontrer la publicité du bal, conduit logiquement à la démonstration contraire, puisqu'elle consacrait virtuellement le droit d'exclure tous ceux qu'elle ne concernait point ».

(5) Cass., 7 agosto 1863 (*Pataille*, 1863, 381); 22 gennaio 1869 (*Ibid.*, 1869, 411; *Dalloz*, 1869, I, 384); 10 giugno 1882 (*Dalloz*, 1882, I, 382).

davanti ai suoi soci e a qualche invitato. I detti Collegi considerarono: « que toute personne qui a acheté des œuvres a le droit d'en jouir et d'en jouir non seulement par la lecture, mais encore par la représentation qu'elle peut s'en donner ou s'en faire donner à elle-même; qu'elle peut étendre son droit personnel de jouissance aux membres de sa famille et à ses amis qu'elle invite et fait assister à la représentation organisée par ses soins, soit dans sa maison, soit dans tout autre lieu dont l'accès est fermé au public » (1).

Prodotto ricorso avverso tale sentenza, la Cassazione lo accolse, considerando « que s'il est possible d'attribuer un caractère privé aux concerts ou représentations théâtrales organisées par un cercle dans un but de distraction ou de bienfaisance, c'est à la condition que ces fêtes littéraires ou musicales auront été offertes aux seuls sociétaires; qu'au contraire de telles représentations prennent un caractère incontestable de publicité, lorsqu'elles sont données en présence, non seulement des sociétaires, mais encore de personnes qui, quoique nominativement invitées, ne font partie du cercle à aucun titre et n'ont le plus souvent, soit entre elles, soit avec la plupart des sociétaires, aucun lien de relations habituelles ».

Ma in seguito, come si è già detto, la Corte di cassazione ha ritenuto privati il ballo e altra rappresentazione, anche se annunziati per la stampa, ma purchè l'intervento fosse limitato ai soci e ad estranei invitati nominativamente (2).

Nemmeno la gratuità dello spettacolo fa venir meno il delitto di rappresentazione abusiva (3); come non lo fa venir

(1) Cfr. però quanto scriveva, contro questa teorica, il PATAILLE, nei suoi *Annales*, 1866, 138.

(2) Cass. di Francia (Camera dei ricorsi), 23 gennaio 1907 (*Dalloz*, 1910, I, 429); (Camera civile), 6 dicembre 1909 (*Ibid.*, 1910, 1, 496).

(3) Cfr. Cass. di Francia, 19 maggio 1859 (*Pataille*, 1860, 23); 22 gennaio 1869 (*Ibid.*, 1869, 408); 28 gennaio 1881 (*Ibid.*, 1881, 228); Appello Tolosa, 4 giugno 1869 (*Ibid.*, 1869, 408); App. Rouen, 21 febbraio 1880 (*Ibid.*, 1880, 171); Trib. civ. Troyes, 23 marzo 1881 (*Ibid.*, 1881, 236); Trib. corr. della Senna, 11 aprile 1889 (*Ibid.*, 1889, 289).

Ma vedi *contra*, l'art. 11, n. 10, della legge svizzera del 23 aprile 1883, per gli spettacoli di beneficenza. Però tale disposizione è stata interpretata in senso restrittivo, come comporta il suo carattere eccezionale. Cfr., infatti, Cass. civ. di Neuchâtel, 27 gennaio 1910 (*Le droit d'auteur*, 1910, 69).

meno il fatto che, invece di seguire in teatro, la rappresentazione avvenga in qualunque altro luogo pubblico (1).

**883.** In Germania la giurisprudenza si è mostrata abbastanza rigorosa. Il Tribunale dell'Impero (2), confermando una sentenza della Corte penale, rilevò: « La questione di sapere se vi sia *pubblicità*, è, in ogni caso, una questione di fatto. Perchè vi sia rappresentazione pubblica, bisogna che i locali dove essa ha luogo siano accessibili, non soltanto ad un piccolo numero di persone appartenenti alla stessa *società* e ben distinte da quelle degli altri circoli, ma anche ad altre persone, qualunque ne sia il numero e la qualità. Secondo le constatazioni della sentenza impugnata, questa condizione si è verificata. In regola generale, chiunque pagava una quota di 60 pfennige aveva la possibilità di ottenere un biglietto d'invito; non era necessario per questo di essere in relazione personale con un membro della società: il preteso biglietto d'invito non portava in ogni caso il nome dell'invitato, e poteva essere ceduto in ogni tempo a un terzo da colui che lo aveva prima ottenuto. In queste circostanze, la Camera penale potette ammettere, senza cadere in un errore di diritto, che non si trattava di una rappresentazione davanti un circolo ristretto, omogeneo e circoscritto, ma che questo era al contrario accessibile a un numero indeterminato di persone, e per ciò pubblico ».

**884.** Quanto poi alla giurisprudenza italiana, essa si è mantenuta nella giusta via (3). Nè lo scarso ricavato delle rappresentazioni; nè il fatto che una sola persona alla volta poteva assistervi; nè il rilievo che le udizioni fonografiche servivano di *réclame* per la vendita dei fonografi, hanno indotto i giudici a ritenere private le rappresentazioni in argomento.

**885.** La scarsa importanza che aveva il teatro di società al tempo dell'elaborazione delle leggi francesi ed italiane, non richiamò su di esso l'attenzione del legislatore. Ma oramai le condizioni dell'ambiente sono mutate, anche per la grande

(1) Cass. di Francia, 4 gennaio 1877 (*Pataille*, 1877, 144); App. Lione, 4 gennaio 1884 (*Ibid.*, 1885, 110), e 4 dicembre 1888 (*Ibid.*, 1889, 288); Tribunale corr. della Senna, 11 aprile 1889 (*Ibid.*, 1889, 289).

(2) 15 ottobre 1908 (*Le droit d'auteur*, 1910, 64).

(3) Cfr. Trib. Milano, 27 maggio 1914 (*Mon. Trib.*, 1914, 515); Appello Milano, 20 gennaio (*Foro ital.*, 1915, I, 564).

diffusione della cultura letteraria e musicale. Non solo società di dilettanti artisti, ma società sportive e intellettuali amano concedere ai loro soci trattenimenti musicali, corali, ecc. Perfino alcune famiglie signorili sogliono solennizzare determinate feste di famiglia con rappresentazioni od esecuzioni di opere adatte a pubblico spettacolo, alle quali invitano largamente gli amici, ed ammettono anche gli amici dei loro amici. E mentre si provvede liberalmente a tutte le spese che occorrono per la rappresentazione, non si pagano i diritti spettanti agli autori, le cui opere vengono rappresentate ed eseguite.

In Francia, come si è visto, la Società degli autori ha adìto molte volte i Tribunali, a tutela dei diritti dei soci; ma purtroppo la Corte di cassazione non si è mostrata, nelle sue ultime sentenze, favorevole agli autori.

E anche la dottrina si è messa sulla medesima via. Il Pataille (1), per es., per meglio far comprendere la violazione che le rappresentazioni in argomento attuano dei diritti degli autori, ricorreva ad una interessante immagine. Paragonava, cioè, la proprietà degli autori ad un parco chiuso da muri, la cui visita fosse permessa dal proprietario mediante una piccola retribuzione. Ora se io, pagata tale retribuzione, visito il parco, sia pure con la mia famiglia, nessun danno ne risente il proprietario. Se invece, essendo entrato nel parco, me ne faccio a facilitare e incoraggiare la scalata, da parte di coloro che si trovano all'esterno, il proprietario potrà dolersene, perchè ne risente danno.

Invece il Perrée, il più recente scrittore in materia, segue diversa tendenza, e cioè quella che ha il suffragio della giurisprudenza attuale della Cassazione francese. A suo avviso, occorre incoraggiare il sorgere e lo svilupparsi del teatro di società, anche sacrificando i diritti degli autori. Per lui sono degne di encomio tutte le iniziative individuali, qualunque scopo si propongano (2).

**886**. Il mio avviso su tale questione, non scevra per altro di gravi difficoltà, è il seguente. A me pare che non metta conto incoraggiare le iniziative individuali col sacrificio della

(1) Nei suoi *Annales*, 1866, 138.
(2) Op. cit., pag. 110 e seguenti.

proprietà intellettuale. L'autore ha dato vita ad un'opera, rispetto alla quale esercita diritti personali e patrimoniali. Di solito le società e le famiglie, con le loro rappresentazioni, offendono entrambe queste categorie di diritti, sicchè non è proprio il caso di favorire tali iniziative. Inoltre, rilevava giustamente lo Scialoja (1): « È innegabile che quando un autore pubblica un'opera, non può nel tempo stesso pubblicarla e volere che la gente non si giovi delle sue idee, non usi liberamente del suo concetto; ma tra il non poter volere questo ed il non poter volere che un privato qualunque s'impadronisca del suo lavoro, e ne riproduca e moltiplichi materialmente le copie, corre una differenza grandissima, a cui non s'è posto mente dagli oppugnatori dei diritti dell'autore ».

Fissati tali concetti, riesce agevole conchiudere che l'acquirente di un esemplare dell'opera potrà eseguirla e rappresentarla, per sè, la famiglia e gli amici; e una società di dilettanti potrà pure rappresentarla davanti ai suoi soci. Ma se questi avranno la facoltà d'invitare chi loro piaccia alle dette rappresentazioni, con o senza pagamento di un biglietto d'invito; se venga fatto un invito collettivo (es. gli ufficiali della guarnigione; gli studenti della città, ecc.); se il luogo ove si esegue o si rappresenta l'opera sia pubblico (es. una piazza, un giardino, ecc.), non potrà certo sostenersi che si tratti di rappresentazione privata, e non sia quindi richiesto il consenso dell'autore, nè gli siano dovuti i diritti.

**887**. Quanto alla rappresentazione delle opere in collaborazione in generale e delle opere in musica in particolare, non ho che a richiamare quanto ho già scritto ai numeri 823 e seg., pag. 95 e seguenti.

**888**. *Diritto di spaccio.*

L'esame superficiale del diritto di spaccio potrebbe far credere che ne fosse inutile l'espresso riconoscimento: essendo assicurato all'autore il diritto di riproduzione, dovrebbe ritenersi implicito anche quello di spaccio, per effetto del quale egli può realizzare i profitti della ripro-

(1) *Relazione* citata, § 1 (*Leg. e decr.*, pag. 21).
Veramente l'osservazione era fatta a proposito del diritto di riproduzione; ma essa conserva lo stesso valore, anche rispetto alla rappresentazione e all'esecuzione.

duzione. Ma le leggi che omisero tale riconoscimento pregiudicarono gravemente gl'interessi degli autori.

**889**. Questo infatti avveniva sotto l'impero della legge tedesca dell'11 giugno 1870, il cui § 25 si limitava a sancire: « Chi scientemente, nel territorio della Confederazione o fuori di esso, pone in vendita, vende, o altrimenti fa professione di diffondere esemplari di un'opera, prodotti contrariamente alle prescrizioni della presente legge, è obbligato a risarcire l'autore dell'opera o i suoi aventi causa in ragione del danno da lui cagionato, ed è inoltre punito con pena pecuniaria a termini del § 18 ». Ne derivò che si ritenne legittima la vendita, quando gli esemplari dell'opera fossero stati *lecitamente* riprodotti, anche se tale vendita avvenisse contro la esplicita volontà dell'autore, che, per es., volesse ritirare l'opera dal commercio. Inoltre, non riconoscendo all'autore il diritto di spaccio, si potrebbe dubitare, se potesse reprimersi lo spaccio, da parte di colui che avesse acquistato in buona fede le copie illecitamente riprodotte, e se questi potesse invocare la disposizione dell'art. 708 Cod. civ. E nemmeno, potrebbe reprimersi la vendita delle copie legittimamente riprodotte, allorchè fosse compiuta dall'editore dopo scaduto il termine della sua licenza; nè sarebbe punibile il fatto di chi formasse altri esemplari dell'opera con i fogli che di solito si tirano in in più di quelli convenuti, per sostituire quelli derivanti da guasti o da perdite nella tiratura (1). Si aggiunga che « vana cosa sarebbe, a ragion d'esempio, punire un libraio che tirò diecimila copie di un libro, la cui riproduzione era riserbata all'autore, se gli si permettesse di spacciare le copie contraffatte. Tanto varrebbe negare all'autore il mezzo di raggiungere il fine che la legge si propone, guarentendo a lui solo la riproduzione dell'opera » (2). Infine, siccome a quei tempi la protezione internazionale non era così estesa com'è ora, bastava che l'opera fosse stampata in uno Stato, col quale non esistevano trattati, perchè ne fosse legittima la vendita in Germania (3).

(1) I cosiddetti *ossi*, nel gergo tipografico, a sostituire i quali servono i *Zuschussexemplare*.

(2) L'osservazione è dello Scialoja, *Relazione* citata, § 6 (*Leg. e decr.*, pag. 45 e seg.).

(3) Ciò spiega la tradizionale attività dell'Olanda, in materia di contraffazione libraria.

**890.** Nè l'inconveniente che si verificava in Germania è ora assolutamente escluso, per effetto dell'Unione internazionale tra gli Stati civili. Come infatti si è visto, parecchi Stati di elevata cultura restano ancora fuori l'Unione, e quindi potrebbero bene eseguire le riproduzioni di opere italiane e inviarle in Italia.

**891.** L'inconveniente suddetto non poteva passare inosservato (1). Epperò la legge 19 giugno 1901 dispose espressamente (§ 11) spettare all'autore il diritto di diffondere l'opera professionalmente. Per tal modo lo spaccio divenne uno degli elementi costitutivi della proprietà intellettuale. Infatti, venne riserbata esclusivamente all'autore ogni rimessa di esemplari, a scopo professionale, cioè col mezzo di una speculazione commerciale e con lo scopo di lucro. E tanto nel caso che l'opera fosse stata riprodotta abusivamente, quanto nel caso contrario, non può dubitarsi che, riconosciuto il diritto della diffusione professionale all'autore, questi avrà facoltà d'invocare la protezione della legge, civile o penale che sia, contro ogni diffusione professionale, fatta senza il suo consenso (2).

**892.** Bene perciò il nostro legislatore ha espressamente riconosciuto all'autore il diritto in argomento. E bene ha fatto ad adoperare questa e non le parole affini di *vendita* o di *alienazione*, poichè, come acutamente osserva il Piola-Caselli (3), lo *spaccio* « non colpisce il solo momento della trasmissione della proprietà, ma abbraccia in genere anche gli atti che preparano la trasmissione stessa, e ci permette quindi di accogliere la dottrina tradizionale, secondo la quale l'autore può agire contro l'abusiva messa in vendita delle copie dell'opera, senza attendere che le singole vendite si siano verificate ».

**893.** Ad ovviare agl'inconvenienti di cui sopra, lo Scialoja rilevò (4):

« Nessuno può smerciare le copie di un'opera, la cui riproduzione è riservata all'autore, se non per permesso di lui o di chi ha causa da lui. Ma le copie che per avventura

(1) Cfr. la Relazione alla legge del 19 giugno 1901, negli *Atti del Reichstag*, X Legislatura, II Sessione, n. 97, pag. 13 e 20 e seguenti.

(2) Cfr. la sentenza del Tribunale dell'Impero, del 16 giugno 1906 (*Boll. propr. intell.*, 1908, 490).

(3) Op. cit., pag. 469.

(4) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 31 e seg.).

fossero riprodotte all'estero, potranno essere spacciate dai regnicoli?

« Se ciò si potesse, il divieto diventerebbe inefficace ed il diritto dell'autore sarebbe privo di sanzione. I contraffattori invierebbero dall'estero per essere vendute nel Regno le copie delle opere, che ivi non potrebbero essere riprodotte. Il diritto di riprodurle nel Regno, sarebbe dannoso alle industrie nazionali che quelle riproduzioni alimentano, inutile per l'autore, ed utile solamente alle industrie straniere ».

Si legge perciò nell'art. 4: « Nel diritto esclusivo dello spaccio di un'opera si comprende anche il diritto d'impedire nel Regno lo spaccio delle riproduzioni fatte all'estero senza il permesso dell'autore ».

**894.** *Se l'autore possa impedire che i librai vendano l'opera a prezzo inferiore a quello da lui fissato.*

La questione, se l'autore possa impedire che i librai (1) vendano l'opera a prezzo inferiore a quello da lui fissato, si è presentata poche volte davanti i Tribunali (2). In compenso non mancano decisioni (3), che hanno dato all'argomento la soluzione logica ed esatta, attraverso la più rigorosa motivazione giuridica.

**895.** La ragione del decidere nella controversia deve trovarsi nella natura giuridica e nell'estensione del diritto di spaccio. Questo si concreta e si estingue con la vendita dell'opera. Perciò i terzi non sono sottoposti ad alcun vincolo

(1) Per ragione sistematica non mi occupo qui dell'analoga controversia che può sorgere tra l'autore e il proprio editore: se cioè quest'ultimo abbia diritto di vendere gli esemplari dell'opera con un forte ribasso sul prezzo di copertina, o addirittura a peso di carta ai librai di occasione. Me ne occupo in seguito, nel capitolo seguente.

(2) Ciò spiega perchè i trattatisti non se ne siano occupati. Cfr. però Mitteis, *Der Verkauf von Büchern unter den Ladenpreis durch Warenhäuser* (*Das Recht*, 1906, 533), nonchè le due monografie da lui citate a pag. 54, in nota.

(3) Cfr. le due sentenze pronunziate dal Trib. dell'Impero tedesco, il 16 giugno 1906: la prima (*Boll. propr. intell.*, 1907, 271; *Droit d'auteur*, 1907, 84), a proposito dell'indicatore ferroviario, noto sotto il titolo *Koenigs Kursbuch*; la seconda (*Boll. propr. intell.*, 1908, 490; *Droit d'auteur*, 1908, 63), resa a proposito di un romanzo di Marlitt, e della 16ª annata della rivista *Das Kreuzchen*.

reale verso l'autore o l'editore, ai quali non spetta un diritto di monopolio, che dovrebbe essere espressamente sancito(1).

**896.** In Italia si è presentato un caso analogo a quello in argomento. E sebbene le sentenze, che furono emesse, non eccellano per profondità e chiarezza, deve però riconoscersi che la decisione accolta fu sostanzialmente esatta.

Tali Sacco e Grattarola, avendo acquistato dalla Ditta « *Ai Colli Fioriti* » quindici dozzine di boccette di *Tricofilina*, le avevano rivendute al prezzo di fabbrica, cioè a lire 1,20 la boccetta, anzichè a lire 1,80, prezzo del mercato. Di qui l'azione della Ditta, che asseriva avere tale fatto rovinato il buon nome della *Tricofilina*, e stornata la clientela dalla Casa produttrice. L'istanza venne però rigettata dal Tribunale (2) e dalla Corte di appello di Torino (3).

La ragione del decidere venne fatta consistere nei seguenti principî: Chi usa del proprio diritto non fa ingiuria a nessuno, e quindi è risarcibile soltanto il *damnum injuria datum*; inoltre non usa, ma abusa del proprio diritto colui che lo esercita in modo da invadere l'altrui sfera di azione e ledere il diritto altrui. Adunque occorreva indagare: 1° se i convenuti avessero abusato del loro diritto di proprietà, vendendo la merce *de qua* al minuto senza guadagno od anzi con perdita delle spese di trasporto, dazio ed accessorie; 2° se, così operando, avessero leso il diritto dell'attrice.

Al primo quesito la Corte rispose, che il proprietario può disporre delle cose sue, nella maniera più assoluta (art. 436); e che, ad ogni modo, tra la vendita al ribasso e il danno che l'attrice asserisce esserle derivato, non esiste quell'intimo nesso di causa ad effetto, che occorre perchè l'evento dannoso sia risarcibile. Per vero da una parte la vendita al ribasso ha dato maggiore notorietà al prodotto, senza apportargli quel deprezzamento atto a far supporre che la qualità

(1) Il Mitteis aggiunge che, con l'opposta teorica, le librerie di occasione vedrebbero annientata la loro vita. Si sarebbe potuto anche osservare che, con la contraria teorica, sarebbe stato anche proibito vendere il libro usato a prezzo ridotto, la qual cosa si pratica ogni giorno su larga scala.

(2) 14 dicembre 1906 (inedita).

(3) App. Torino, 9 luglio 1907 (*Giur. Tor.*, 1907, 1029, con *Nota* contraria del Camerano; *La Legge*, 1907, 2108; *Mon. Trib.*, 1908, 113).

della merce sia stata deteriorata. Dall'altra non regge l'appunto che la grossa clientela si sia stornata dalla Casa produttrice, perchè, ad evitare ciò, sarebbe bastato che questa avesse fatto noto ai clienti che aveva venduto ai convenuti la Tricofilina allo stesso prezzo; che i convenuti disponevano soltanto di quindici dozzine di boccette, e che in seguito avrebbe rifiutata loro la merce, se non si fossero obbligati a rivenderla per il giusto prezzo.

Quanto poi al secondo quesito, la Corte osservò che, avendo l'attrice chiesto il risarcimento dei danni, non è sufficiente provare la colpa o anche il dolo del convenuto, quando il danno non deriva da colui a cui lo si imputa, ma da colui che lo chiede. Se pure quindi si volessero ritenere vietati gli atti emulativi, poichè l'oggetto della lite non tendeva alla distruzione, alla proibizione del fatto come illegittimo per carenza di diritto nell'agente, ma si concretava nella domanda di risarcimento, non si poteva per questo solo accogliere l'azione.

Come si vede, manca in questa decisione la disamina importantissima, anzi fondamentale, dei limiti e della estensione del diritto di spaccio, nonchè della natura giuridica del diritto spettante all'autore. Inoltre la Corte non si è allontanata dalle antiche teoriche in materia di colpa e di responsabilità, che, specie in questo campo, si prestano per lo meno ad essere discusse.

**897.** Assai importanti invece sono le sentenze tedesche, alle quali si è accennato, e che decidono proprio il caso in disputa, con perspicuità di motivazione davvero ammirevole.

La prima di esse fu occasionata dal fatto che l'attore aveva segnato l'*indicatore* al prezzo di 50 pfennige, e lo cedeva ai librai per 30 pfennige, ma con l'obbligo di non venderlo meno del prezzo pagato, come da avviso che si leggeva anche in copertina. Una libraia però, procurandosi gli orari a mezzo d'intermediari, li rivendeva a prezzo inferiore: di qui il giudizio per il risarcimento di danni, nei diversi gradi del quale l'attore è stato sempre soccombente. Il Tribunale dell'Impero, con la citata sentenza, ha infatti affermato la seguente massima: « Il diritto di diffondere professionalmente l'opera spettante all'autore si esercita col metterla commercialmente a disposizione del pubblico;

ma tostochè l'opera sia stata dall'autore messa in circolazione e venduta al pubblico, il suo diritto finisce. A questi terzi, divenuti proprietari di esemplari dell'opera, non può l'autore vietare di alienarli o di venderli professionalmente, come non può limitare il loro diritto di proprietà, fissando un prezzo, al di sotto del quale non possono discendere. E anche il contratto, che avesse per effetto di escludere o di limitare questa facoltà di libera disposizione del proprietario, verrebbe a creare non un diritto reale, ma una semplice obbligazione tra i contraenti ». E bene a ragione. Infatti il Tribunale osservò che, nel diritto di spaccio, come nel diritto esclusivo accordato all'inventore, si volle soltanto *garentire costoro dalla concorrenza fatta mediante esemplari prodotti lecitamente, ma messi in circolazione da persone che non siano l'autore o l'editore*, non già *accordare loro il diritto esclusivo di vendere essi soltanto i prodotti industriali o intellettuali loro riservati.* Insomma, nessuno può avere il diritto di mettere a disposizione del pubblico l'opera, *prima* dell'autore o dell'editore; ma quando costoro abbiano fatto ciò, cessa ogni loro diritto; nè possono regolare o restringere le modalità del commercio, di cui è oggetto il prodotto messo in circolazione, salvo che mediante contratto coi loro acquirenti, contratto valido solo riguardo a questi ultimi. Nè si adduca che, a norma dell'art. 826 Cod. civ. tedesco, nessuno può esercitare il suo diritto in modo contrario ai buoni costumi, allo scopo di recare danno ad altri. Questa norma, nella specie, non trova applicazione, poichè la convenuta non si procurò gli esemplari messi in vendita in modo illecito, con manovre dolose e con lo scopo di venderli a miglior mercato di quei librai decisi a restare fedeli allo speciale contratto da essi accettato, e d'arrecar danno all'attore. Per tali ragioni il Tribunale dell'Impero respinse il ricorso avverso la sentenza di appello, che era stata contraria all'attore.

Gli stessi motivi adottò sostanzialmente l'altra sentenza, di cui sopra, la quale anzi ha motivazione più perspicua. E infatti, in base agli stessi motivi così della legge sui diritti d'autore, come di quella sul contratto di edizione, nonchè alle disposizioni legislative vigenti in materia, l'estensore della importante sentenza dimostra che la diffusione dell'opera riservata all'autore, come tale, è bensì la condizione

necessaria agli atti (*Rechtsgeschäfte*) destinati a produrre questo successo, ma che il diritto di autore non determina nè influisce menomamente circa le modalità giuridiche ed economiche di questi atti per se stessi considerati, ed in particolare circa l'accordo stabilito riguardo al prezzo. E come per la vendita, ed in ragione degli stessi motivi, allorchè si tratta della conclusione di un contratto di locazione di servizi, di commissione o di mandato, la natura giuridica del contratto non è affatto modificata dal fatto che esso è stato concluso dall'autore di uno scritto allo scopo di diffonderlo.

La conclusione del contratto determinato, come pure i rapporti che esso viene a stabilire tra le due parti, sono retti unicamente dalle relative prescrizioni del Codice civile e del Codice di commercio. Così deve essere, sopratutto, quando l'altra parte deroga alle direttive date espressamente dall'autore, per quanto concerne il mantenimento di un prezzo fisso (1).

**898.** La giurisprudenza francese ha avuto occasione di pronunziarsi sopra alcuni casi conformi a quello in disputa, ed è andata in avviso opposto alla giurisprudenza tedesca, perchè si è ispirata all'equità, più che al rigore dei principî.

Un tal Michot, libraio a Nevers, mise in vendita un'opera da lui edita in soli quattrocento esemplari numerati, a lire 120 la copia. Mazeron, altro libraio della stessa città, espose nella sua vetrina una copia di tale opera, notandovi il prezzo di lire 110, senza dichiarare che si trattava di una copia di occasione.

Il Tribunale di commercio di Nevers (2) ritenne che, così facendo, Mazeron aveva causato a Michot un ingiusto danno, che liquidò in lire 50, e gli vietò di continuare a tenere esposta tale opera, con la detta indicazione di prezzo.

(1) A mio parere, la motivazione delle sentenze tedesche non è esauriente, per ciò che ha tratto all'efficacia del patto conchiuso tra l'autore e i librai: nel senso che, la semplice efficacia obbligatoria e non reale si poteva e doveva trarre dall'intima natura giuridica della obbligazione negativa *per te non fieri*. Cfr., al riguardo, GIANTURCO, *Valore ed efficacia della clausola esclusiva della concorrenza* (Estratto dalla *Rivista critica*, del 1903, pag. 5 e seg.).

(2) Sentenza 26 novembre 1883 (*Pataille*, 1883, 139).

Inoltre la Corte di Parigi (1) aveva deciso che commetteva concorrenza sleale il libraio che annunziava ed offriva col ribasso per mezzo dei suoi viaggiatori un'opera edita da un suo concorrente, in modo da far credere, contrariamente alla verità, che egli poteva consegnare un gran numero di copie nuove, provenienti dall'editore.

**899.** Come si vede, trattasi di decisioni ispirate più alla equità che allo stretto diritto. Questo non consente che nella vendita del *corpus mechanicum* debba ritenersi incluso il patto, che si deve spacciarlo al prezzo segnato dall'autore; e non può ammettersi che un patto del genere abbia efficacia reale e non soltanto obbligatoria. Nè, nella specie, è in disputa un diritto personale dell'autore, poichè di regola è soltanto in discussione il limite che deve ricevere il suo diritto di spaccio. Che se la specialità del caso offrisse ragione per ritenere che la diminuzione del prezzo sia stata preordinata allo scopo di gettare il discredito sull'autore e sull'opera sua, facendola ritenere così vile che non possa vendersi al prezzo al quale è stata messa in circolazione; se scopo dell'agente sia stato quello di fare ingiuria all'autore, allora soltanto sarebbe fondata l'*actio injuriarum*, così per la inibizione degli atti diffamatori e lesivi della fama e della reputazione dell'autore, come per il risarcimento dei danni, che da tali atti gli sono derivati (2).

**900.** *Partecipazione dell'artista o dei suoi eredi al «plus valore» delle loro opere.*

Il diritto degli artisti sulle loro opere è ancora assai scarsamente protetto.

In sostanza essi vendono le loro opere, e spesso, col *corpus mechanicum*, anche il diritto di riproduzione (3). Inoltre, non beneficiano nemmeno del *plus valore*, che le opere vanno acquistando man mano che aumenta la loro

(1) Sentenza 13 gennaio 1857 (*Pataille*, 1857, 7). Cfr. pure, in senso conforme, WAELBROECK, *Cours de droit industriel*, vol. II, n. 297, Paris 1863-1867.

(2) Tutto ciò a prescindere dalla liceità o meno degli atti emulativi, i quali certo, se ritenuti illeciti, potrebbero, per sè soli, dare fondamento ad un'azione di risarcimento di danni.

(3) Cfr., al riguardo, *I diritti d'autore*, 1887, 93.

fama (1). Come si vede, la tutela della legge si è per essi arrestata a quella che era la tutela di tutte le opere dell'ingegno presso i romani, e cioè si ha riguardo al *corpus mechanicum*, e non alla proprietà intellettuale dell'artista su di esso.

**901.** Non vi è perciò da meravigliarsi che questo stato di cose offenda lo squisito sentimento giuridico moderno (2); nè che gli artisti avvisino ai mezzi più opportuni per conseguire la medesima tutela concessa agli altri autori di opere dell'ingegno. Infatti, il romanziere, il drammaturgo, il musicista, ecc., non solo possono conseguire un compenso per la prima edizione, rappresentazione od esecuzione dell'opera loro, ma conseguono sempre maggiori compensi, se questa incontri il favore del pubblico o essi acquistino maggior fama. Invece l'artista, è vero che può arricchire vendendo bene le altre sue opere, ma è vero pure che può morire giovane e lasciare nella miseria i suoi figli, come è avvenuto al Millet, i cui quadri per altro hanno arricchito coloro che ebbero la fortuna di acquistarli da lui.

**902.** Si sono escogitati parecchi rimedî per ovviare allo inconveniente lamentato (3); ma nessuno di essi lo elimina completamente.

---

(1) Si ricordi che « *La leçon du tricot* » fu pagata al Millet lire 2000, e venduta più tardi lire 300 mila; e peggio era accaduto per « *L'Angelus* ». Anche un quadro di Durand-Ruel fu pagato lire 4200 e venne poi venduto lire 847 mila. Tali casi, ed altri analoghi, hanno impressionato l'opinione pubblica.

(2) Non manca peraltro chi disconosce il titolo giustificativo della riforma in argomento, rilevando che nulla giustifica che l'artista sia messo a parte della speculazione commerciale sull'opera sua, dopo che l'ha alienata, ritraendone il maggior prezzo che il mercato gli offriva. Inoltre, se egli dovesse ancora partecipare agli utili, dovrebbe anche contribuire alle perdite (*cujus commoda, ejus incommoda*), nel caso che l'acquirente non trovi chi compri l'opera d'arte al prezzo al quale l'ha acquistata lui. Infine non si reputa opportuno aggiungere anche questo onere all'alea del commercio artistico.

Ma tali obbiezioni non sono rimaste senza replica. Infatti l'opera d'arte non è un qualsiasi oggetto, su cui l'artefice non conserva alcun diritto dopo l'alienazione. Nè l'autore deve partecipare alle perdite, perchè egli non è condomino nè socio del compratore, relativamente alla sua opera. Nè, infine, l'onere in argomento costituisce un grave peso per il commercio artistico, perchè si richiede soltanto una piccola percentuale di utili.

(3) Cfr., al riguardo, *Droit d'auteur*, 1905, 2 a 5; 1907, 20; 1909, 153; 1911, 68, 107 e seg., e 142; *Riv. di dir. comm.*, 1914, I, 286; Ferry, *Droit d'auteur au profit des artistes* (*La Revue de Paris*, an. XXI, vol. II, 1914,

**903.** La Società intitolata « Le droit d'auteur aux artistes », fondata a seguito di un'intensa propaganda del Dhur (1), ha accolto il progetto formulato dall'incisore Leone Ruffe, per il quale andrebbe unito all'opera d'arte un certificato che ne attesta l'autenticità. Ad ogni successivo trapasso sarebbero trasferiti l'opera e il suo atto di nascita, con grande vantaggio degli acquirenti; e l'artista e i suoi eredi percepirebbero il 2 % sul prezzo di vendita. Questo recherebbe pure il vantaggio di colpire nelle sue fondamenta l'industria dei falsi quadri.

**904.** Ibels, invece, patrocina il sistema del timbro artistico sull'opera; ma esso ha raccolto scarso consenso per la sua scarsa efficacia.

**905.** È stato accolto con favore (2) il sistema presentato da Chéramy e riproposto poi dall'onor. Andrea Hesse alla Camera francese, nella seduta del 29 maggio 1911. Per esso sarebbero colpite con un diritto del 5 % le vendite pubbliche delle opere di pittura, scultura, incisione, ecc., e tale diritto sarebbe attribuito dallo Stato agli artisti e, in caso di decesso, ai loro eredi, durante cinquant'anni (3).

---

p. 47 e seg.); MEIER-GRAEFE, *Handel und Händler* (*Kunst und Künstler*, XI, pag. 27, 104, 196 e seg.); RIEZLER, *Die Beteiligung des Künstlers an der Wertsteigerung seiner Werke* (*Recht und Wirtschaft*, 1913, 217).

(1) Tale Società, che ha adottati i suoi statuti il 5 dicembre 1909, ha per obbietto « de créer et de défendre par tous les moyens, au profit des artistes et de leurs ayants droit, le droit à une participation sur le produit des ventes successives de leurs œuvres, et de garantir ces œuvres contre le faux et la contrefaçon ».

(2) Il gruppo interparlamentare della *Art populaire et de décentralisation artistique* ha approvato tale progetto (*Droit d'auteur*, 1911, 68), che è stato raccomandato all'approvazione del Parlamento dal Consiglio generale di Parigi (*Ibid.*, 1911, 142 e seg.).

(3) Assai pregevole è la Relazione premessa a tale disegno di legge. In essa non solo si giustifica la proposta, ma si tien conto e si confutano quelle anteriori di Ajalbert, Chéramy, Ibels, Klotz, Lermina, Mack, Ruffe, Schmoll, Thaller e Thery. Indi la Relazione conchiude: « Dans un esprit de justice, il convient d'accorder aux artistes la possibilité d'être récompensés d'une vie qui n'est souvent employée qu'à un labeur aussi ingrat que persévérant. Le marché des œuvres d'art sera en même temps libéré des accapareurs-spéculateurs, et enfin, les ventes publiques étant par le jeu même de la loi surveillées soit par les artistes eux-mêmes pris individuellemeut, soit par la société qu'ils ont déjà créée et qui n'attend, pour se révéler et fonctionner, que le vote des Chambres, le marché sera libéré des non-valeurs et des toiles troquées ».

**906**. Come si vede, tutte le dette proposte non mirano soltanto a garentire un profitto pecuniario all'autore, ma ad assicurarne la fama, in quanto che, qualora fossero adottate, l'autore avrebbe più facile modo di seguire l'opera sua nei successivi trapassi, e quindi l'industria delle false opere artistiche sarebbe assai scossa, se non addirittura eliminata.

**907**. A sua volta il Ferry ritiene che debba accordarsi un diritto di seguito a vantaggio degli artisti, per temperare l'eccessivo rigore del diritto di proprietà del *corpus mechanicum*, spettante all'acquirente. Ma giustamente osserva che mancano agli artisti e ai loro eredi i mezzi per potersi valere efficacemente di tale diritto. Perciò propone che una società di artisti, investita di mandato legale, vigili all'esecuzione della legge, senza bisogno che i singoli artisti aderiscano ad essa. E perchè tale società possa soddisfare il voto legislativo, dovrebbe avvalersi dell'opera dei *commissaires-priseurs*, creati dalla legge del 1843, i quali non solo stimerebbero gli oggetti, ma verificherebbero l'autenticità dell'opera d'arte, e se le spetti ancora il diritto di seguito.

**908**. Ma, anche comprese in tali limiti, le difficoltà di siffatte proposte non sono lievi. Infatti, occorre in primo luogo determinare che cosa sia un'opera d'arte, perchè nessuno propone di dare anche alle opere di arte industriale il beneficio della legge (1). Inoltre, anche in Francia è stato ritenuto che i diritti che si pagano ai *commissaires-priseurs* costituiscono un'imposta, più onerosa che utile ai privati.

Si è altresì osservato che non tutti i trasferimenti potrebbero essere colpiti, e in ispecie quelli che avvengono per

(1) Vi è chi ha proposto che la legge riguardi gli oggetti che si presumono *unici*. Ma si è obbiettato che questo, oltre ad escludere ingiustamente molte opere e alcune classi di artisti, es. i decoratori, escluderebbe tutte le opere di arte pura, se il loro autore ne faccia una seconda copia.

Altri (es. Ferry) propone che si debbano proteggere le sole *opere originali*, le *creazioni personali dell'artista*, segnate dalla sua firma, mentre le opere commerciali sono in genere anonime. Certo questo criterio è più pratico, specie se adottato con discernimento; ma nemmeno esso è sempre giusto, perchè talvolta anche le opere di arte industriale portano la firma dell'autore, e viceversa alcune opere di arte pura sono anonime.

donazione o per successione. Infine si è obbiettato che le proposte del genere avrebbero dato nuovo incitamento alle vendite clandestine.

**909.** Ad ovviare a tali difficoltà, si è proposto da alcuni d'istituire un registro di pubblicità anche per le opere artistiche (1). Ma si è obbiettato che l'attuazione di tal progetto è tutt'altro che facile, per le gravi difficoltà d'individualizzare l'oggetto dopo molti anni.

Altri vorrebbero che si fosse obbligati a denunziare ogni trapasso di opere artistiche alla polizia. Ma bene a ragione si è obbiettato che questa non può occuparsi dei rapporti giuridici privati e dell'esazione di diritti spettanti ad autori spesso lontani, o ai loro eredi.

Altri hanno proposto di abbandonare ogni idea di partecipazione al *plus valore* e di rimettere tutto alla libera stipulazione dei contraenti. Ma giustamente si è osservato che tale patto avrebbe valore soltanto tra coloro che lo hanno convenuto, e che sarebbe facile eluderlo, simulando una vendita per lo stesso prezzo a persona di fiducia, che poi venderebbe l'opera al vero acquirente.

**910.** E sopratutto per questi motivi bisogna convenire che, se qualche cosa si voglia fare in beneficio degli artisti, occorre provvedervi con una norma di legge — possibilmente imperativa —, sì che anche questo s'inquadri nel diritto di proprietà che spetta all'autore sull'opera sua. E quando ciò sarà imposto per legge, le difficoltà pratiche potranno essere superate. Infatti gli artisti potranno seguire l'esempio degli autori drammatici, e riunirsi in società, perchè riesca loro possibile seguire i trapassi delle opere d'arte. Ritengo poi che tali difficoltà non siano insormontabili. Infatti le vendite seguono spesso per mezzo dell'asta pubblica, sicchè le dette società potrebbero abbastanza facilmente tutelare i diritti dei loro soci.

---

(1) La proposta è stata fatta in Germania, ove, come è noto, vi è un apprezzabile sistema di pubblicità (cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 1001, nota 4). Ciò non ostante, il RIEZLER la dichiara inaccettabile.

**911.** *Diritto di traduzione.*

Il diritto di traduzione è il necessario complemento di quello di riproduzione; ma differisce essenzialmente dagli altri diritti, di cui mi sono finora occupato, perchè richiede una cooperazione intellettuale da parte del suo cessionario. Perciò non solo le leggi ne trattano a parte, ma generalmente si dà ad esso estensione diversa che agli altri diritti (1).

**912.** Per poter dimostrare quanto sopra, non vi è di meglio che riferire ciò che in proposito lo Scialoja (2) rilevava: « Giunti a questo punto, abbiamo domandato a noi medesimi se, impedendo la riproduzione diretta e lo spaccio di un'opera, lo scopo che si propone la legge col riconoscere il diritto d'autore fosse interamente raggiunto: e ci è sembrato che, per la natura stessa delle opere dell'ingegno, la loro riproduzione fosse esposta ad essere menomata e qualche volta quasi interamente contrariata da una maniera di pubblicazione che non è proprio una materiale riproduzione, ma qualche cosa di mezzo tra un'opera nuova ed una riproduzione. Tale sarebbe la versione da una lingua in un'altra per le opere la cui forma sensibile è la parola; ovvero la rappresentazione figurativa di un'opera d'arte, fatta col tradurre figure o forme di una certa specie, come sarebbero quelle di una incisione, di un disegno, o di una fotografia.

« A questo modo, variando la parte estrinseca e sensibile della forma, e lasciando la forma intrinseca del pensiero esternato, che è l'essenza stessa dell'opera originale, si fa un lavoro che, senza nessun dubbio, può in molti casi meritare ancor esso il nome di opera dell'ingegno, ed avere una parte di forma propria e proprî pregi e proprî difetti: ma un lavoro che è come un ritratto dell'originale.

« Non può dirsi che questo contraddica alla nostra tesi, che l'essenza dell'opera dell'ingegno, come prodotto, stia nella forma; perchè veramente nella traduzione sono le stesse idee colle stesse forme pensate o immaginate, e

---

(1) È stato anche deciso che, malgrado la generale cessione *di tutti i diritti*, l'editore non acquisti la facoltà di trasferire ad un libraio straniero il diritto di traduzione. Cfr. Trib. civ. della Senna, 25 marzo 1905 (*Le droit d'auteur*, 1910, 22).

(2) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 33 e seg.).

variano solo le forme sensibili che le rappresentano. Importa chiarir bene questo punto, e per farlo mi gioverò di un esempio. Le forme plastiche d'un animale lo individuano. Il concetto generale di animale quadrupede si converte in bue, in leone, in lepre secondo che lo concepisci sotto quella determinata forma. Or se tu rappresenti con la creta, col marmo, col bronzo, ovvero se disegni colla matita o dipingi col pennello una lepre, un leone o un bue, tu varii la parte esterna e sensibile della forma secondo gli strumenti e le materie che adoperi; ma in ciascuna di quelle rappresentazioni riproduci quelle identiche forme che costituiscono la specificazione individuale di tal lepre, del tal bue, del tal leone. Così il concetto, le idee che sono la materia generale di un'opera, diventano la tale o tal'altra opera, mediante certe forme, pensate dal tale o tal altro autore, e queste comunque tradotte in varie lingue, costituiscono sempre quella tal'opera.

« Non può quindi negarsi all'autore il diritto di traduzione letteraria o artistica; poichè questo tiene della natura di quello che abbiamo detto di riprodurre, e ne costituisce, per così dire, la sanzione ed il compimento.

« Se non che, a voler insieme sposare il diritto dell'autore dell'opera originale col diritto che è in ognuno di servirsi del suo lavoro per far un'opera che non è una mera e semplice riproduzione, abbiamo creduto poter riservare all'autore la facoltà esclusiva di simili traduzioni per il termine di dieci anni.

« Questo termine è abbastanza lungo, perchè un'opera possa acquistare la rinomanza necessaria per esser tradotta, e per non far arrischiare all'autore una spesa o un lavoro inutile, e, quel che più monta, per rendergli possibile di trarre un qualche utile dalla cessione di questo diritto ad un terzo. Nel tempo stesso non può dirsi tanto lungo che possa soffrirne la diffusione delle opere utili. Perciocchè, se trattasi di opere letterarie o scientifiche, è chiaro che la libertà del tradurre anche prima le opere originali, gioverebbe più allo straniero che al nazionale: e se lo straniero vorrà giovarsene, non indugierà ad acquistare dall'autore il diritto che per avventura gli potrà essere guarentito da convenzioni internazionali. Se trattasi di opere d'arte, egli

è certo che, quando un'opera incontra, l'autore ha grande interesse che sia rappresentata con incisioni, fotografie o simili mezzi: e la lingua del disegno essendo, sotto tutte le forme, universale, ciò basta perchè se ne giovino e nazionali e stranieri. In ogni modo, dieci anni di ritardo alla gran diffusione di coteste opere non sono un gran danno per il pubblico, e sono pur necessari all'autore, per assicurargli il lucro che può trarre dal riprodurre egli medesimo l'opera originale. Tale che si contenterebbe d'una copia in fotografia di una bella incisione, comprerà invece un esemplare di questa, se gli manca l'opportunità di acquistar quella. E se le copie fotografiche faranno vendere all'incisore minor numero di esemplari del suo lavoro originale, perchè ad altri e non a lui avrebbesi dovuto assicurare, almeno per qualche tempo, il diritto di supplire all'un guadagno con l'altro?

« Le espressioni da noi usate nell'art. 11 per rendere in modo generico ma esatto questo concetto della traduzione, che in altre leggi è ristretto alla sola versione da una lingua in un'altra, speriamo che sieno esatte, o che almeno abbiano significato esattamente il nostro concetto, che è quello che qui abbiamo svolto per disteso, e che speriamo possa meritare l'approvazione del Senato ».

**913.** E difatti gli articoli proposti dallo Scialoja traducevano mirabilmente questi concetti in una formula legislativa limpida e sicura, e sono passati immutati nel testo unico del 1882.

Art. 12. « Durante il corso dei primi dieci anni, a contare dalla pubblicazione di un'opera, oltre il diritto di riproduzione, si ha pure la facoltà di farne o di permetterne la traduzione.

« La traduzione delle opere letterarie e scientifiche consiste nel voltarle in altra lingua; e quella delle opere di disegno, pittura, scultura, incisione, e simili, consiste nel ritrarne le forme o le figure con lavoro non semplicemente meccanico o chimico, ma costitutivo di un'altra opera d'arte di specie diversa da quella dell'opera originale, come sarebbe l'incisione di un quadro, il disegno di una statua e simili ».

Art. 13. « Per la traduzione di un'opera scientifica o letteraria si godono i diritti d'autore; e così pure per la tradu-

zione di un'opera d'arte, quando essa medesima costituisca un'altra opera d'arte a termini dell'articolo precedente ».

**914.** Adunque la nostra legge ha limitato a dieci anni il diritto di traduzione. Nel medesimo tempo però ha garentito i diritti del traduttore, pensando giustamente che una traduzione illecita può diventar lecita, per il decorso del termine legale, o perchè sopravvenga il consenso dell'autore. Facendo quindi corretta applicazione di tali principî, chiunque abbia tradotta un'opera letteraria, artistica o scientifica, godrà della proprietà intellettuale sulla sua traduzione. Questo significa che nessuno, nemmeno l'autore dell'opera originale, potrà costringere il traduttore a pubblicare la traduzione, o potrà pretendere su di essa i diritti di riproduzione o spaccio. Significa inoltre che il traduttore potrà agire contro i contraffattori dell'opera sua, per il diritto che merita il suo lavoro intellettuale. Ma d'altra parte egli non potrà esercitare il suo diritto in pregiudizio dell'autore dell'opera originale, poichè, per il fatto della traduzione, non acquista alcun diritto su di essa. Soltanto se questa sia caduta in dominio pubblico, chiunque potrà tradurla, ed anche se già esista altra traduzione. E giustamente anzi è stato deciso che non s'incorre in alcuna responsabilità, per le somiglianze inevitabili che la nuova traduzione avesse con le precedenti, a meno che non ne sia la copia conforme (1).

**915.** Ma in seguito, come si è già detto (2), il legislatore italiano ha perduto la chiara visione della realtà. Sotto la spinta dei Congressi e dei voti delle varie associazioni, ha ceduto all'azione protezionista della Germania, esportatrice di opere scientifiche. Si aggiunga che identico è stato il

---

(1) Cfr. Cass. di Francia, 23 luglio 1823 (*Journal du Palais*, XVIII, 1823-1824, 910 e seg.). Nella detta Raccolta sono menzionate, in *Nota*, le conformi sentenze della Corte d'appello di Parigi, del 14 gennaio e del 1° marzo 1830.

Naturalmente le rassomiglianze tra le varie traduzioni saranno maggiori nelle opere scientifiche, nelle quali non si può variare il vocabolario tecnico, che nelle letterarie, in cui il traduttore può dare al pensiero dell'autore un atteggiamento originale, secondo il proprio talento e il genio della propria lingua. Cfr., in proposito, Bry, op. cit., n. 862, pag. 720 e seg.; App. Parigi, 17 luglio 1862 (*Pataille*, 1863, 330).

(2) Vol. I, n. 211, pag. 116 e seguenti.

cammino percorso dalla Convenzione di Berna. Quella del 1886 aveva già parificato il diritto in argomento agli altri diritti esclusivi riserbati all'autore, purchè fosse stato esercitato entro i dieci anni dalla pubblicazione. L'Atto di Berlino ha tolto anche questa condizione, e la proposta trovò opposizione solo nei delegati giapponesi. Tutte le altre delegazioni, compresa l'italiana, si lasciarono guidare dal sentimento più che dall'interesse dei loro Paesi, ed accolsero la proposta dell'Amministrazione tedesca. Si aggiunga che in Italia si va man mano cedendo alla tendenza che vuole parificato il diritto di traduzione a quello di riproduzione (1).

Vero è che la legge interna conserva ancora il sistema dettato dallo Scialoja (2). Ma nei Trattati particolari con la Francia e con la Germania, cioè con le nazioni più *esportatrici* di opere letterarie e scientifiche, si è acconsentito alla parificazione lamentata. Per tal modo si è attuato un sistema, per effetto del quale gl'italiani godono in Italia del diritto esclusivo di traduzione per soli dieci anni, mentre i tedeschi e i francesi ne godono per tutta la durata della proprietà intellettuale.

**916**. La Commissione italiana del 1901 ha proposto di fare un passo ulteriore in questa via.

Nell'adunanza del 12 marzo 1902, l'on. Roux propose di adottare nella nostra legge la disposizione dell'Atto addizionale di Parigi. E la Commissione deliberò di sostituire all'art. 12 della legge vigente il seguente: « Il diritto esclusivo di traduzione in altra lingua durerà per tutto il tempo stabilito negli articoli precedenti, purchè nei primi dieci anni, a partire dalla fine della pubblicazione, la traduzione in quella lingua sia stata fatta ed autorizzata dall'autore o dai suoi aventi causa ». Inoltre fece voto che, nella prossima Conferenza internazionale, fosse modificata la disposizione

---

(1) Cfr., in proposito, tra gli altri, Foà, *Il diritto di traduzione e le convenzioni internazionali particolari* (*Riv. di dir. comm.*, 1904, I, 170 e seguenti).

(2) Mette conto di richiamare nuovamente l'attenzione del lettore per l'errore di stampa in cui si è incorso nel vol. I di questo Trattato. A pag. 117, linee 10 e 11, invece di « è stato accolto nella legge interna, nonchè nei trattati », bisogna leggere « è stato accolto nei trattati ».

adottata nella Conferenza di Parigi, e fosse assimilato nella durata il diritto di traduzione agli altri diritti.

In seguito però la Commissione, « volendo anche tener conto dell'opinione manifestata dalla « Società degli autori », si decise ad eliminare le restrizioni che essa aveva prima deliberato per stare nei limiti dell'Unione internazionale, tanto più che l'estensione del diritto di traduzione, quale è già attualmente riconosciuto dalla Francia e dalla Germania, per non parlare di altri Stati, sarà l'argomento della prossima Conferenza degli Stati dell'Unione » (1). Ed osservato che, con la equiparazione in argomento, diveniva inutile la definizione della traduzione tanto nel campo letterario quanto nell'artistico (2), propose di sostituire agli art. 12 e 13 della legge i seguenti art. 18 e 19 del progetto:

Art. 18. « Per tutta la durata dei diritti riservati all'autore sull'opera originale spetta pure a lui e agli aventi causa il diritto di traduzione ».

Art. 19. « Per la traduzione lecita di un'opera dell'ingegno si godono i diritti di autore ».

**917**. Se fosse approvato tale disegno di legge, e se il diritto di traduzione fosse assimilato completamente, in durata e in estensione, a tutti gli altri che costituiscono la proprietà intellettuale, si attuerebbe un vero regresso nella legislazione.

Infatti tale proposta non tiene alcun conto della speciale natura del diritto in argomento, intuita e dimostrata da Antonio Scialoja; nè tiene conto degli effettivi bisogni del nostro Paese, dei quali mi sono a suo luogo occupato. Mi auguro perciò che la riforma suddetta, patrocinata in nome dei grandi principî e non degl'interessi della cultura italiana, venga rigettata. — Oramai la riserva dell'Atto di

(1) *Relazione* della Commissione, pag. 28.

(2) Ho tutti i miei dubbî al riguardo. Invero, in Francia, ove si è adottato il sistema dell'assimilazione, si discute ancora, se sia lecita la traduzione delle opere artistiche. E maggiormente deve sentirsi la necessità di ripetere la detta definizione, in quanto che sono state conservate nell'art. 5 del progetto le ipotesi previste dai commi 4 e 5 dell'art. 3 della legge vigente, sicchè potrà sostenersi che solo tali fatti siano assimilabili alla riproduzione, e che il legislatore non volle riserbate all'autore le traduzioni artistiche.

Berlino ha messo il Governo sulla giusta via. Speriamo che questi la percorra tutta, con animo conscio dei reali interessi del Paese.

**918.** *Traduzione artistica* (1).

Antonio Scialoja intuì perfettamente la essenziale differenza esistente tra la semplice riproduzione di opere di arte e la traduzione artistica. Perciò da una parte il 4° e 5° comma dell'art. 3 assimilano alla riproduzione riservata all'autore la proporzionale variazione delle dimensioni nelle parti o nelle forme di un'opera appartenente alle arti del disegno, la variazione della materia o del procedimento nella copia di un disegno, di un quadro, di una statua o di altra simile opera d'arte. D'altra parte, per aversi traduzione artistica rispetto alle opere di disegno, pittura, scultura, incisione e simili, l'art. 12 della legge prescrive che occorre ritrarne le forme o le figure con lavoro non semplicemente meccanico o chimico, ma costitutivo di un'altra opera d'arte, di specie diversa da quella dell'opera originale, come sarebbe l'incisione di un quadro, il disegno di una statua e simili. E ciò perchè, come si legge nella Relazione Scialoja, « col tradurre figure e forme di una certa specie, come sarebbero quelle di un quadro ad olio o di una statua, in figure o forme di altra specie, come sarebbero quelle di un'incisione, di un disegno o di una fotografia, si fa un lavoro che non è proprio una materiale riproduzione, ma qualche cosa di mezzo tra un'opera nuova ed una riproduzione..., un lavoro che, senza dubbio, può in molti casi meritare ancor esso il nome di un'opera dell'ingegno ».

Mentre però le disposizioni di cui sopra sembrano abbastanza chiare, non sono state uniformemente intese dalla dottrina e dalla giurisprudenza.

Per cercare un criterio sicuro, occorre rifarsi ai precedenti storici dell'istituto della traduzione artistica.

---

(1) Cfr. AMAR, *Les droits des auteurs sur les œuvres des arts figuratifs*, Torino 1896; FERRARA, *Il diritto di traduzione figurativa* (*Giurisprudenza ital.*, 1909, IV, 235 e seg.); PIOLA-CASELLI, *Intorno ai requisiti delle traduzioni artistiche* (*Ibid.*, 1911, II, 60); STOLFI, *In tema di traduzioni artistiche* (*Il Dir. comm.*, 1911, II, 281).

**219.** Generalmente si ritiene che essa sia di origine italiana. Invece deriva dal diritto tedesco: e cioè dalla legge prussiana dell'11 giugno 1837 (§ 29); da quella del Braunschweig del 10 febbraio 1842 (§ 7); da quella sassone del 22 febbraio 1844 (§ 2); dalla bavarese del 28 giugno 1865 (§§ 26 e 28). Certo il concetto di traduzione artistica, accolto in queste leggi, non è ancora ben netto, ma già esso è posto con sufficiente precisione. Ecco infatti ciò che dispone il § 29 della legge prussiana del 1837: « La rappresentazione di un'opera d'arte, eseguita lecitamente, mediante un processo artistico diverso da quello dell'opera originale, come, ad esempio, mediante l'incisione in rame, in acciaio, in legno, ecc. (§ 21), o mediante i getti in fusione, in modellatura, ecc. (§ 22) (1), non può essere moltiplicata con un processo semplicemente meccanico, senza l'autorizzazione di colui che ne è l'autore o dei suoi aventi causa, finchè sono ancora in grado da essere adoperati gli stampi, le forme, i modelli coi quali si ottiene la rappresentazione... ».

A gravi dubbî si prestò l'interpretazione dei paragrafi di cui sopra, perchè si questionava a quei tempi se, per potere aspirare alla tutela della legge sui diritti d'autore, occorresse la « originalità » o almeno la « novità » dell'opera. Ma già il Waechter (2) osservava: « Nel concetto di opera dell'arte figurativa non entra l'originalità. L'essenziale, ciò che vien protetto nell'opera d'arte, è la rappresentazione di una concezione estetica. Anche il ritrarre la concezione altrui può quindi essere materia dell'arte figurativa e dar luogo di per sè ad un'opera d'arte, in quanto effettua il presupposto fondamentale di ogni arte, ossia una propria concezione estetica. A una tale rappresentazione non si può, in base ai più elementari principî, contestare il diritto alla tutela giuridica. Questo diritto però presuppone che la

---

(1) I §§ 21 e 22 citati sono del tenore seguente: « La moltiplicazione di disegni o di quadri mediante incisione in rame, in acciaio, in legno, litografia, stampa a colori, traduzione, ecc., è vietata, quando si esegue senza il consenso dell'autore dell'opera d'arte originale o dei suoi aventi causa.

« Nelle stesse condizioni è vietata la moltiplicazione delle sculture di ogni specie mediante getti in fusione, modellature e simili ».

(2) *Das Recht des Künstlers gegen Nachbildung und Nachdruck seiner Werke*, Stuttgart 1859, citato dal FERRARA, op. cit., pag. 256.

rappresentazione stessa non costituisca un'intrusione nella sfera giuridica dell'autore originale o di altri... Appunto perchè la nuova rappresentazione dell'opera d'arte originale è protetta, in quanto, ritraendo la prima composizione, si crea qualche cosa « di più, di diverso », essa deve essere il prodotto di un altro processo artistico, e non già di mezzi semplicemente materiali... Al lavoro tecnico si deve dunque aggiungere un elemento individuale creativo ed artistico, per far sì che il nuovo prodotto costituisca un oggetto del diritto di autore. E, intesa in tal modo, la norma giuridica non è affatto contraria ai principî ».

Il concetto poi della traduzione artistica, parallelo alla traduzione letteraria, è colto abbastanza bene dal Volkmann (1): « Non vi sono cose che si somiglino tanto, quanto la traduzione (*Uebersetzung*) da una lingua in un'altra, e il trasporto (*Uebertragung*) di un quadro in un disegno, per modo che non impropriamente il ritrarre un quadro su pietra, su rame e simili è stato detto traduzione artistica (*künstlerische Uebersetzung*).

« La parola è il mezzo di espressione del linguaggio: il complesso delle parole forma la lingua. I diversi popoli si formano le loro proprie lingue, e quando una produzione della lingua di un popolo si vuole rendere intelligibile nella lingua di un altro, occorre appunto la traduzione... Come vi è una traduzione da una lingua in un'altra, per rappresentare ad un popolo la produzione letteraria di un altro, così vi è anche una traduzione della pittura, della scultura nel disegno e viceversa, per ritrarre, ad esempio, un quadro con i mezzi di espressione del disegno. Le linee con cui il disegnatore fissa i contorni, la luce, le ombre, quando egli vuol tradurre un quadro in un disegno, non si risolvono in una copia del quadro mediante i diversi colori. No. Egli deve con la sua attività artistica creare il suo disegno come il pittore con la sua concezione ed elaborazione intellettuale della data materia ossia del quadro, poichè egli non deve rifare con chiari e scuri i tratti già esistenti, ma rappresentare di nuovo con tratti suoi proprî la materia altrui,

---

(1) *Die Werke der Kunst*, pag. 15 e seg., München 1856, riportato pure dal Ferrara, op. cit., pag. 254.

ossia qui l'idea espressa cromaticamente dal pittore. Egli non deve dunque riprodurre i colori e le figurazioni con essi prodotte, ma deve al posto delle tinte formate dai colori sostituire i chiari e gli oscuri, creandosi così un'immagine che col semplice mezzo dello stile (matita, pastello nero, penna) ritragga l'intera creazione cromatica del pittore; un'attività intellettuale, artistica, spesso maggiore di quella occorsa per produrre un originale di poco o nessun valore. Se quindi senza difficoltà di esitanze si attribuisce la qualità di autore al traduttore di opere letterarie sulla sua traduzione, la stessa qualità deve riconoscersi anche al traduttore di opere artistiche sulla sua traduzione artistica. L'attività artistica infatti, come ogni altra attività intellettuale, tanto più si presta a creare una forma originale e quindi una qualità di autore, quanto più è innegabile che questa deriva dalla individualità propria dell'artista, ma che anche questa individualità porta l'impronta di una figurazione sôrta di per se stessa ».

**920**. Salvo le leggi tedesche, nessun'altra si occupava della traduzione artistica. Infatti, la legge francese del 19 luglio 1793 non ne parlava, sicchè tre teorie si disputano il campo, anche tuttora, in Francia:

*a*) Alcuni sostengono che l'autore gode del diritto di riproduzione relativamente all'arte in cui è l'opera originale, sicchè le arti plastiche sarebbero fuori del dominio del disegnatore e del pittore, e quelle delineatorie fuori del dominio dello scultore (1).

*b*) Altri (2), pure ammettendo in linea generale tale teoria, accordano all'autore azione di danni, qualora la riproduzione dell'opera in un'arte affine faccia concorrenza all'opera originale.

---

(1) Cfr. Renouard, *Traité des droits d'auteur*, vol. II, pag. 88 e seg. La ragione del decidere consiste in ciò, che la differenza delle arti e dei caratteri che sono loro proprî le rende straniere a quelli che coltivano una sola branca di tali arti, sicchè si ritiene che nessun danno risulti al pittore, per la riproduzione del suo quadro per mezzo della scultura, e viceversa. Inoltre la concezione artistica dei diversi generi di arte è talmente differente, che un'opera non può fare alcuna concorrenza all'altra.

(2) Gastambide, *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, pag. 304 e 392; Calmels, *De la propriété des œuvres de l'intelligence*, pag. 656.

c) Infine la generalità della dottrina e della giurisprudenza ritiene che si debba vietare ogni riproduzione, anche in genere d'arte diverso, per salvaguardare gli interessi morali e materiali dell'autore (1).

**921.** Tali erano le opinioni che si contendevano il campo, allorchè veniva elaborata la legge italiana. A. Scialoja intuì mirabilmente il nesso che intercedeva fra traduzione letteraria ed artistica, e portò alle sue logiche e naturali conseguenze la teorica contenuta nelle leggi e nella dottrina tedesca. Ma ciò che era così chiaro nella mente dello Scialoja, si è venuto a intorbidare man mano nei commenti alla legge vigente. Purtroppo infatti si prescinde in Italia, nell'interpretazione delle leggi, dai loro precedenti storici, dimenticando così la profonda sentenza di Vico, che « natura di cose altro non è che nascimento di esse » (2). E qui si è

(1) Blanc, *Traité de la contrefaçon*, pag. 287; Bry, op. cit., n. 879, pag. 732 e seg.; Nion, *Droit civil des auteurs*, pag. 57 e 61; Pouillet, *Traité théor. et prat. de la propriété artistique et du droit de représentation*, n. 574, pag. 551 e seg.; *Pandectes françaises*, v° *Propriété littéraire, artistique et industrielle*, n. 118: « On fait remarquer que, bien souvent, une œuvre d'art ne donne un revenu considérable que le jour où sa destination est changée, comme par exemple lorsqu'on fait d'une œuvre de peinture un sujet de pendule. Sans le tableau original, le motif industriel et lucratif n'eût pas existé; pourquoi donc en laisser le bénéfice au copiste? On a ajouté que la reproduction par un art différent peut s'adresser à la même clientèle que la reproduction par le même art et diminuer d'autant le revenu légitime de l'artiste. Enfin on invoque, en faveur de ce système, des raisons morales: la surveillance et le contrôle indispensables de l'artiste sur les reproductions de sa pensée ne peuvent lui être enlevées; l'esprit, le sens de la création pourraient être modifiés, changer de but, de signification, au grand détriment de l'auteur; plus les arts diffèrent, et plus les traductions librement faites peuvent présenter de danger: un peintre peut désirer que son idéal ne soit pas avili en sortant du cadre pour devenir l'ornement de quelque objet domestique; l'œuvre ainsi vulgarisée ne perd-elle pas de son prix et de sa portée, pour peu qu'elle ait des tendances élevées? ».

Quanto poi alla giurisprudenza, cfr. Tribunale correz. della Senna, 24 novembre 1902 (*Pataille*, 1904, 102), e 17 maggio 1909 (*Ibid.*, 1910, I, 145); App. Parigi, 17 gennaio 1895 (*Ibid.*, 1895, 47), e 29 dicembre 1904 (*Ibid.*, 1905, 14), nonchè le numerose decisioni citate dal Pouillet, n. 575 e seg., pag. 554 e seguenti.

(2) « in *certi tempi* e con *certe guise*, le quali sempre che sono *tali*, indi *tali* e *non altre nascon le cose* ». *Principî di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle Nazioni*, di Giambattista Vico (nella *Biblioteca dei classici italiani*, con *Note* del Ferrari, Milano 1844): *Dignità*, XIV, pag. 99.

ricaduti nel difetto opposto a quello che comunemente prevale. Infatti, la maggior parte della scuola italiana interpreta le nostre leggi, che hanno generalmente origine francese, con i criterî della scuola tedesca, e così non solo riesce poco chiara, ma bene spesso ne travisa addirittura il senso. Invece, nella materia in argomento, è avvenuto l'opposto. Mentre, cioè, si sarebbe dovuto far capo alla dottrina tedesca, si sono accolte le dottrine francesi, che non facevano al caso, quasi che il nostro legislatore avesse voluto codificare l'una piuttosto che l'altra teorica, e non continuare e migliorare le tradizioni del diritto tedesco.

Così Ferrari e Zambellini (1) accolgono la teoria che abbiamo vista professata in Francia dal Renouard, col seguente ragionamento: « A nostro avviso la pittura ad olio, l'acquerello, la cromolitografia, l'oleografia, arti delineatrici che adoperano il colore: l'incisione all'acquaforte, al bulino, la litografia, il disegno a penna o a matita, arti delineatrici che producono il loro effetto per mezzo del chiaro-scuro, parlano il medesimo linguaggio, quello, cioè, del disegno; e pur servendosi di mezzi materiali differenti, promuovono in noi la stessa forma di percezione artistica. Ben altrimenti è della scultura, qualunque sia la forma che essa prende: statua, busto, alto rilievo, basso rilievo. Si tratta allora di arti plastiche, le quali non solo adoperano dei mezzi completamente diversi da quelli delle arti delineatrici, ma dànno del soggetto una percezione artistica differente ». Nè diversamente ebbe a ragionare la Corte di cassazione di Roma (2). Dopo avere infatti riferite le parole della Relazione Scialoja, l'arresto prosegue: « Donde si fa manifesto come la differenza che intercede tra le suddette due forme di contraffazione (le quali hanno di comune l'imitazione del soggetto artistico rappresentato dall'originale) si sostanzia principalmente in questo: mentre la riproduzione si esplica nel campo della stessa specie d'arte dell'originale (disegno o scultura), la traduzione, all'incontro, richiede che si adoperi una specie d'arte diversa; nel senso che, se l'originale fosse

(1) *Principes et limites de la protection légale due aux produits de la photographie*, pag. 14, Milano 1892.

(2) Sentenza 30 novembre 1909 (*Giur. ital.*, 1910, II, 330).

un'opera di disegno, bisognerebbe che la copia venisse eseguita in scultura, e se, invece, fosse una statua, non potrebbe tradursi che riproducendone le fattezze in un quadro od in un'opera di disegno in genere ».

Di fronte a questa teorica, evidentemente eccessiva e condannata dalla stessa legge vigente, che dà per esempio di traduzione artistica l'incisione di un quadro, l'Amar non adotta criterî molto precisi (1). Il Ferrara poi ritiene (pag. 239): « Vi è riproduzione di un'opera d'arte quando questa è copiata mediante il medesimo genere di arte adoperato per produrre l'originale, qualunque sia del resto il procedimento o la materia, e non ostanti le variazioni di formato o la copia parziale. Al contrario, si ha una traduzione, quando l'opera originale è rappresentata in un altro genere di arte, differente dal primo, e questa rappresentazione costituisce quindi essa stessa un'opera d'arte di specie diversa ».

**922**. I maggiori dubbî riflettono i rapporti intercedenti tra l'arte pura e l'arte applicata rispetto alla traduzione artistica.

Il Piola-Caselli (2) sostiene che si debba distinguere tra le due specie di arte. Per l'arte pura non gli pare si debba essere troppo rigorosi sul punto della diversità di arte, che deve intercedere tra la traduzione e l'opera tradotta. Per « specie diversa » non si deve intendere solo un diverso genere d'arte, ma anche una branca diversa dello stesso genere. Di vero, basta una tale differenza per dare all'opera una nuova forma di rappresentazione, per attribuirle una nuova individualità artistica... Ma la faccenda cambia interamente quando entriamo nel campo dell'arte applicata. Difatti, in questo campo la forma artistica ha un valore più o meno accessorio di compimento, di ornamento, o tutt'al più di esplicazione di un dato contenuto sostanziale di valore scientifico o pratico, che è veramente la parte principale dell'opera. Quindi la variazione nel processo artistico di riproduzione non può più di regola essere fattiva di un'altra opera d'arte, perchè non implica una modificazione negli elementi principali dell'opera ».

(1) Op. cit., pag. 192 a 197.
(2) Op. cit. (*Giur. ital.*, 1911, II, 60).

I precedenti di tale teorica si possono trovare nelle controversie cui dava luogo la legge tedesca del 1876, per distinguere le opere di arte pura da quelle di arte applicata. Prevalendo, presso quella dottrina, il criterio discriminatore della destinazione, si giungeva a qualificare opere di arte applicata le cartoline illustrate che avessero un po' di spazio in bianco per scrivervi qualche cosa; opere di arte pura le cartoline nelle quali l'illustrazione non lasciava alcun margine libero per lo scopo suddetto. Sulla fallacia di tale criterio non occorre perciò fermarsi.

A mio avviso, la dottrina del Piola-Caselli non può essere accolta per il diritto italiano.

La legge infatti non fa alcuna distinzione fra traduzione artistica nel campo dell'arte pura e in quello dell'arte applicata, ed è noto che assai incerti sono i criterî che devono distinguere questi diversi campi. Nè lo scopo scientifico e didattico toglie al dominio dell'arte pura un'opera artistica, per farla passare in quello più umile dell'arte applicata. Nè vengono meno i principî regolatori della traduzione artistica, solo perchè chi traduce l'opera originale in diversa specie di arte non si limiti a conservarne la destinazione, ma ne foggi un disegno o un modello industriale. Infatti, secondo i principî accolti dalla legge vigente, sono riserbati all'autore tutti i modi e le forme di sfruttamento dell'opera sua, per il tempo in cui durano i suoi diritti esclusivi. Se perciò egli non abbia pensato a tradurre la sua opera in specie artistiche diverse da quella in cui ebbe a presentarla nel pubblico, altri potrà farlo, dopo però che abbia avuto fine il diritto esclusivo dell'autore.

Non resta quindi che adottare la teorica accolta dal Ferrara, chiarendo però che, per diversa specie di arte, non bisogna intendere soltanto un diverso genere artistico, ma anche una branca diversa dello stesso genere. Così bene il Ferrara ritenne (1) che ritrarre una fotografia con la fototipia significa sempre riprodurre e non mai tradurre, avuto riguardo che opera fotografica è anche l'opera fotomeccanica, perchè una produzione appartiene sempre al genere

---

(1) In *Giur. ital.*, 1901, I, 1. 586.

fotografico, quando ha per base una negativa, sebbene poi la tiratura mediante le arti fotomeccaniche prenda nome di fototipia, fotoincisione, fotolitografia e simili. A torto, invece, l'Amar vedeva un rapporto di traduzione fra la scultura in legno e la scultura in marmo della stessa opera (1), mentre in tal caso è evidente che si tratta di riproduzione eseguita con materia e processo tecnico diversi.

**923**. E un'ultima avvertenza occorre fare. Il concetto di traduzione artistica è fondato sull'analogia che distingue le varie specie di arte delineatorie e plastiche. Entrambe parlano e suscitano impressioni per mezzo degli occhi; entrambe dànno al pensiero una forma corporea e sensibile. Ciò non accade tra l'arte e la letteratura. Il poeta, il romanziere non dànno corpo al pensiero e ai fantasmi della loro mente, ma li descrivono, sicchè è il lettore che, leggendo i versi, il romanzo, se ne raffigura l'azione, i personaggi. Perciò un poeta può ben trarre da un quadro l'ispirazione per un'opera sua, senza potersi dire che traduca il quadro nella poesia e tanto meno che lo contraffaccia.

**924**. Il concetto di « traduzione artistica », dice il Ferrara, op. cit., è nato sotto cattiva stella, e la Commissione extra-parlamentare italiana del 1901 ne ha proposto l'abolizione.

Esso del resto non ha dato i frutti che si aveva il diritto di attenderne, nemmeno in un Paese come il nostro, che ha così splendide tradizioni d'arte, e non è stato accolto in altre legislazioni. Perciò, quantunque i proff. Amar e Ferrara si siano espressi favorevolmente alla sua conservazione, il detto sistema sembra purtroppo destinato ad essere abolito.

**925**. *Traduzioni musicali.*

Si è già visto che lo Scialoja distinse nettamente la riduzione per diversi istrumenti, gli estratti e gli adattamenti di opere musicali o di una parte di esse, dai casi in cui il motivo di un'opera originale sia divenuto occasione o tema di una composizione musicale, che costituisca una

(1) *Les droits des auteurs sur les œuvres des arts figuratifs*, pag. 14.

nuova opera. E assimilò i primi alla riproduzione riserbata all'autore, e trattò la seconda come opera nuova, che quindi ricade nel dominio esclusivo del suo autore.

**926.** In Francia le riduzioni, gli estratti, gli adattamenti sono qualificati *traduzioni musicali* (1), senza però che questo influisca sul loro regolamento giuridico, poichè si ritiene unanimemente che siano permessi, soltanto se l'opera sia caduta nel dominio pubblico (2). Sicchè, durante tutto il periodo della proprietà intellettuale, sono vietati, salvo che l'autore vi acconsenta. Come si vede, non si tratta che di differenza di terminologia; nè, anche sotto tale rapporto, quella adottata dai giuristi francesi è preferibile a quella accolta dallo Scialoja.

**927.** *Traduzioni di libretti musicali.*

Prima di esaurire la trattazione della facoltà spettante all'autore, di autorizzare le traduzioni della propria opera, occorre esaminare se, traducendo soltanto il libretto di una opera musicale, si abbia il diritto di far rappresentare questa in teatro, senza il consenso del compositore.

La questione è stata risoluta in vario senso sotto l'impero del Trattato franco-italiano del 29 giugno 1862, che nell'art. 6, 1° alinea, dichiarava:

« Per ciò che riguarda la rappresentazione od esecuzione e traduzione di un'opera drammatica o musicale, occorre che nel termine di sei mesi dopo la pubblicazione o la rappresentazione dell'originale in uno dei due paesi, l'autore ne abbia pubblicata la traduzione nella lingua dell'altro paese».

La Corte di appello di Torino (3) interpretò tale articolo nel senso che esso contemplava soltanto l'esercizio dei diritti di autore sulla traduzione, non sull'originale. Invece la Cassazione di Napoli (4) lo interpretò nel senso

---

(1) Cfr., per tutti, Bry, op. cit., n. 703, pag. 589, e, nella giurisprudenza, App. Parigi, 16 febbraio 1836 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo), e 12 luglio 1855 (*Sirey*, 1855, II, 595).

(2) Per le canzoni popolari, cfr. App. Parigi, 25 novembre 1865 (*Pataille*, 1866, 183).

(3) 30 dicembre 1873 (*La Legge*, 1874, I, 349).

(4) 3 marzo 1877 (*Mon. Trib.*, 1877, 569; *Foro ital.*, 1877, I, 679, con *Nota* contraria dell'avv. Enrico Scialoja).

che, in tal caso, l'autore di un'opera drammatica o musicale, pubblicata o rappresentata per la prima volta in Francia, perdesse il diritto di farla rappresentare od eseguire in Italia nel testo originale, e d'interdirne la riproduzione o la rappresentazione a colui che avesse fatta la traduzione del libretto.

Certo l'art. 6 in argomento era redatto in modo infelice. Ma, come ben rilevava E. Scialoja (1), « chi voglia indagare quale abbia potuto essere l'intenzione dei due Governi contraenti, e consideri che manca assolutamente ogni ragione per subordinare il diritto di rappresentazione di un'opera nella lingua originale alla eseguitane traduzione in altro idioma, ed osservi che il primo paragrafo dell'art. 6 contiene una disposizione parallela a quella dell'art. 1°, ed il secondo una disposizione simile a quella dell'art. 3, dovrà conchiudere che la seconda parte di questo art. 6 non può riguardare che il diritto di traduzione delle opere drammatiche o musicali, e la rappresentazione ed esecuzione delle opere così tradotte ». Inoltre l'art. 6 si riferisce al libretto, capace di traduzione, non alla musica, che ha linguaggio universale; ed abbiamo visto che, nel nostro diritto, il libretto è considerato come un *accessorio* della musica, e del tutto dipendente da essa.

La dottrina accolta dalla Cassazione di Napoli, avendo disconosciuto tali principî fondamentali, non merita accoglimento. Certo il proprietario del libretto « *La belle Hélène* », non aveva provveduto alla sua traduzione nel termine prescritto,e perciò non poteva impedire che il De Mattia rappresentasse sulle scene di Napoli la traduzione del libretto. Ma è davvero enorme sostenere che il De Mattia potesse con i versi riprodurre anche la musica. In tal modo la musica diventava famula ed accessorio del libretto: proprio il contrario di ciò che il legislatore italiano e le Alte Parti contraenti, nel trattato del 1862, vollero e sancirono (2).

(1) *Nota* citata, pag. 681.

(2) La questione non è priva d'importanza. Infatti, se per avventura la sentenza della Cassazione napoletana incontrasse il suffragio della giurisprudenza, i diritti dei compositori correrebbero il pericolo d'essere disconosciuti dopo il breve periodo assegnato per il diritto di

**928.** *Riduzioni in dramma di opere letterarie e viceversa.*

Si disputa se, oltre i diritti esclusivi di cui si è parlato, spetti agli autori anche quello di ridurre in dramma o in libretto musicale la loro opera letteraria, e viceversa; o se sia lecito a chiunque usufruire di tale opera, per creare un *opus novum*; e se, ritenendo questo caso vera specificazione della materia altrui, spettino al riduttore, i diritti esclusivi sull'opera sua, che formano il contenuto della proprietà intellettuale.

Nè la questione si sofferma qui, poichè, ammesso il diritto esclusivo dell'autore originario, è altresì controverso quale durata si debba dargli, il che dipende dalla natura giuridica che a tale diritto si attribuisce.

Come si vede, la questione è molto complessa, e merita attento esame (1).

**929.** Alcuni (2) riserbano esclusivamente all'autore del romanzo il diritto di estrarne un'azione scenica, o di autorizzare altri a farlo. Se si ritenesse diversamente, il suo diritto di proprietà sull'opera da lui creata si ridurrebbe ad una formula vuota di senso, e si verrebbe finanche a negargli di fare altrettanto.

---

traduzione: basterebbe che tale tempo fosse trascorso, senza che il compositore avesse provveduto alla traduzione del libretto, per perdere ogni suo diritto sulla musica.

(1) Cfr., sul tema: Amar, *Sui diritti di Giovanni Verga*, Milano 1891, e *Nuovi appunti sui diritti di Giovanni Verga*, Milano 1891: Bianchi, *Diritti d'autore sopra un'opera musicale* (*Foro ital.*, 1891, I, 788, in *Nota* alla sentenza 19 giugno 1891, della Corte d'appello di Milano); Campi, *Memoria difensiva per G. Verga*, Milano 1891; Chironi, *L'opera musicale e la legge sui diritti d'autore* (*Giur. ital.*, 1896, IV, 19); Gabba, *Parere in causa Verga-Mascagni*, Pisa 1891; *I diritti d'autore sopra un'opera musicale, e la ripartizione dei lucri delle rappresentazioni fra il maestro e l'autore del melodramma* (*Foro ital.*, 1892, I, 42, in *Nota* alla citata sentenza della Corte d'appello di Milano), e *Un'ultima parola sulla causa Verga-Mascagni* (*Ibid.*, 1892, I, 1021, in *Nota* alla sentenza 9 agosto 1892, della Corte di cassazione di Torino); Lattes (Guido), *Musicisti e librettisti*, Torino 1909; Perenzoni, *Dei diritti spettanti sull'opera musicale all'autore delle parole* (*Ibid.*, 1891, I, 455, in *Nota* alla sentenza 12 marzo 1891, del Trib. di Milano).

(2) Cfr. Pouillet, op. cit., pag. 434; Darras, op. cit., pag. 114, nonchè l'art. 10 della Convenzione di Berna; il n. 3 della Dichiarazione interpretativa di Parigi, e l'art. 3, lettera *g*), del disegno di legge elaborato dalla Commissione italiana del 1901.

**930.** Altri scrittori, invece (1), ritengono che gli adattamenti siano permessi, quando il nuovo autore porti nell'opera scenica il largo contributo della sua attività personale, e si serva del romanzo o della novella, soltanto per prenderne il soggetto della sua opera (2). Secondo tale teorica violano i diritti del romanziere non solo coloro che seguono passo per passo il romanzo, limitandosi a *sceneggiarlo*, non a *drammatizzarlo;* ma anche quelli che modificano l'andamento e la struttura del romanzo, secondo i bisogni della tecnica teatrale, lasciando però immutati i caratteri dei personaggi, l'andamento dell'azione, ecc. Non violano invece i diritti del romanziere coloro che traggono dalla sua opera soltanto il soggetto e l'ispirazione, ma ne modificano siffattamente l'intensità e lo sviluppo dell'azione, l'individualizzazione dei caratteri, il quadro dell'ambiente, ecc., che ne venga modificata non solo la forma esterna, ma anche l'interna (3).

**931.** Altri, infine, assimilano alla traduzione questo genere di lavori, sicchè spetterebbe all'autore il diritto relativo, solo entro i limiti concessi per la traduzione.

**932.** Anche in Germania, sotto l'impero della legge del 1870 che non regolava la questione, erano diverse le soluzioni che le si davano. La generalità della dottrina riteneva infatti che spettasse all'autore del romanzo il diritto esclusivo di drammatizzarne il soggetto; la giurisprudenza invece accettava il sistema opposto; il Kohler (4), infine, propugnava la distinzione, che abbiamo visto in Francia propugnata dal Blanc. A dirimere anche questa controversia, il

---

(1) Blanc, op. cit., pag. 232: *Pandectes françaises*, pag. 44; Bruno, op. cit., pag. 637 e seguenti.

(2) In pratica si suole richiedere il consenso dell'autore. Così è avvenuto per la *Cavalleria Rusticana;* e Flaubert non volle acconsentire alla riduzione per teatro di *Madame Bovary*. Vi hanno testè consentito i suoi eredi. Per tal modo il detto romanzo è stato sceneggiato da William Busnach. Siccome però questi non fu d'accordo con gli eredi sulle modificazioni da apportare all'opera, per renderla più adatta alla scena, ne nacque un giudizio. Cfr., al riguardo, App. Parigi, 4 novembre 1890 (*Dalloz*, 1891, II, 303).

(3) Cfr., in proposito, la sentenza 16 febbraio 1884, del Tribunale dell'Impero tedesco, cit. e comm. dal Kohler, *Das literarische u. artistische Kunstwerk u. sein Autorschutz*, pag. 108 e seg., Mannheim 1872.

(4) Op. cit., pag. 100 e seguenti.

§ 12 della legge 19 giugno 1901 ha prescritto: « ... In particolare i diritti dell'autore comprendono:

« ... La riproduzione di un racconto in forma drammatica, o di un'opera teatrale nella forma di racconto » (1).

**933**. Lo stesso principio è stato proposto dalla Commissione italiana del 1901 [art. 5, *g*)]. Essa, infatti, ebbe a considerare che, anche nelle vere e proprie drammatizzazioni (2), la sostanza dell'opera è conservata, ed essa non deve essere sfruttata da altri che non ne sia l'autore; e che inoltre il successo del dramma è dovuto in gran parte a quello che si è ritratto dal romanzo, più che alla tecnica del drammaturgo. Trattasi, nella specie, di forme derivate dall'opera principale, ed è giusto che siano riserbate all'autore, al quale la legge ha concesso lo sfruttamento economico dell'opera sua.

**934**. E, per verità, mi pare che si possa consentire in questa opinione.

La riduzione di un'opera letteraria in dramma, libretto musicale, azione cinematografica o viceversa, dà soltanto diverso atteggiamento alla forma dell'opera, che abbiamo visto spettare all'autore, e che in sostanza rimane immutata. La trasformazione è più tecnica ed esteriore che intrinseca. Non si ha *opus novum;* non si suscita diversa impressione nei lettori o negli spettatori, poichè muta soltanto la veste dell'opera.

Nè può accogliersi la distinzione proposta da alcuni tra *trasformazione* e *utilizzazione* dell'opera altrui, perchè essa eccede i limiti della presente controversia. Infatti non può negarsi che sia lecito utilizzare il soggetto di un'opera altrui (3). Questo però non può costituire privativa del-

---

(1) La dottrina tedesca, anche prima del 1901, accordava all'autore il diritto di drammatizzazione, ritenendo che altrimenti si commettesse riproduzione illecita dell'opera.

(2) Naturalmente la questione non può nemmeno farsi per quelle novelle dialogate che, con piccoli ritocchi e pochi tagli, si possono rendere adatte ad essere rappresentate.

(3) Anche i più grandi scrittori hanno tratto i soggetti delle loro opere o dalla vita reale (Balzac, Zola), o da opere altrui. Shakespeare, per es., ha tratto *Giulietta e Romeo* da una novella di Luigi da Porto; il *Mercante di Venezia*, da una del Pecorone; l'*Otello*, da Cinzio Giraldi; l'*Amleto*, da una cronaca danese; il *Macbeth*, da una ballata scozzese.

l'autore. I soggetti si trovano nella vita quotidiana; sono realtà, vita, non arte; sono sostanza, non forma, giusta la terminologia cara allo Scialoja, e che è esattissima. Perciò i soggetti sono nel dominio di tutti. Ma quando la vita è divenuta arte; quando la materia amorfa, per l'elaborazione letteraria dell'autore, si è trasformata in opera d'arte, allora è diventata proprietà dell'autore, in virtù di *specificazione*, della creazione dell'*opus novum*. E allora non è lecito togliere dall'opera suddetta la forma data allo svolgimento di tale soggetto, che fa risaltare i caratteri dei singoli personaggi, imprime all'azione una propria caratteristica, e manifesta nell'opera l'individualità dell'autore. Tutto questo costituisce patrimonio dell'autore, e non può essergli impunemente usurpato da alcuno.

**935**. E se di tutto ciò non può dubitarsi, parmi egualmente certo che non regga l'assimilazione di queste trasformazioni alle traduzioni. Queste trasportano l'opera in lingua o dialetto diversi da quelli nei quali essa fu scritta, lasciandola del tutto immutata. L'opera perciò resta nel genere letterario in cui fu scritta, e muta soltanto la sua lingua. Invece, nei casi in esame, non si tratta di semplice *trasporto*, ma di *trasformazione*, che è qualche cosa dippiù, che sta di mezzo tra la traduzione e l'utilizzazione dell'opera principale in altra opera. Perciò non parmi si possa applicare ai casi suddetti il regolamento giuridico della traduzione; ma occorre il consenso dell'autore, per tutta la durata dei diritti esclusivi.

**936**. E tanto più occorre andare nell'avviso, che si debba ottenere tale consenso, in quanto nessuno può essere costretto ad una collaborazione qualsiasi, *nolente vel prohibente*.

Così fu necessario a Mascagni richiedere da Verga il consenso per l'autorizzazione alla rappresentazione della *Cavalleria Rusticana*, che Targioni-Tozzetti e Menasci avevano tratto dalla novella del Verga. E solo in seguito, sôrta questione sulla quota di utili che a questi spettava, lo si dichiarò collaboratore.

**937**. In Francia, la *Société des gens de lettres* ha deciso che i suoi soci, alle cui opere sia stato tolto il soggetto del dramma, rinunziano all'azione di contraffazione, purchè

vengano trattati da collaboratori. Invece la giureprudenza francese nega che, nella specie, esista la collaborazione, adducendo, che questa non possa esservi, quando manchi la volontà dei diversi autori di fare un'opera comune (1). Siccome però il consenso alla collaborazione può intervenire anche quando gli autori abbiano, ognuno per conto suo, completato l'opera propria, non vi è nulla di strano che si ritenga ammessibile la collaborazione, anche nel caso in argomento.

Ritenuti però collaboratori il romanziere e il drammaturgo, la quota rispettiva degli utili sarà determinata dai periti, perchè non pare applicabile nella specie la presunzione di eguaglianza stabilita dalla legge. E i periti dovranno valutare il lavoro dei collaboratori, non solo rispetto all'ispirazione che uno di essi ha dato all'altro, ma alla determinazione di quanta parte di successo sia dovuta al romanziere, e quanta al drammaturgo.

**938.** ***Se l'autore possa autorizzare più riduzioni di un suo dramma o più drammi di un suo romanzo.***

La questione si è presentata in Italia, a proposito della *Cavalleria Rusticana*. Giovanni Verga, autore del dramma omonimo, dopo averne consentito la riduzione per musica a Mascagni, concesse la stessa autorizzazione ai fratelli Giovanni e Domenico Monleone, il primo dei quali scrisse il libretto e il secondo la musica, e così si ebbe una nuova *Cavalleria Rusticana*. Di qui un giudizio, promosso da Mascagni e Sonzogno, tendente a far dichiarare illegittima questa seconda concessione (2).

**939.** Il Tribunale di Milano (3), davanti al quale fu portata la causa, affermò senz'altro il principio, che uno scrittore non ha facoltà di autorizzare più riduzioni per musica

---

(1) In tal caso non potrebbe, secondo tale teorica, che riscontrarsi plagio.

(2) Cfr., al riguardo: LATTES, *Musicisti e librettisti*, pag. 22 e 47, Torino 1909; MUSATTI, *Su la facoltà dello scrittore di autorizzare più riduzioni per musica di un suo dramma* (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 72); SRAFFA, *Libretti per musica e diritti d'autore* (*Ibid.*, 1909, I, 541).

(3) Sentenza 30 dicembre 1907 (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 72, con *Nota* contraria del MUSATTI).

di un suo dramma (1). La Corte d'appello di Milano (2) e la Cassazione di Torino (3), pure non affermando la stessa massima, pervennero alla medesima conseguenza, poichè ritennero il Verga condomino col Mascagni, e che perciò non poteva e non doveva far nulla che violasse la comunione. Degli scrittori che si sono occupati dell'argomento, il Lattes ha difesa l'opinione accolta dalla giurisprudenza.

**940.** Invece contro tale opinione si sono pronunziati energicamente il Musatti e lo Sraffa, nelle monografie citate. E, a parer mio, a ragione.

Abbiamo visto infatti che spetta all'autore il diritto esclusivo di autorizzare a ridurre un suo romanzo in dramma o un suo dramma in libretto musicale. Certo l'autore può, con esplicita convenzione, consentire l'*alienazione* di tale facoltà: e in tal caso non potrebbe consentire ulteriori analoghe concessioni. Ma, in mancanza dell'esplicita dichiarazione, che sia riserbata al concessionario la esclusività della riduzione dell'opera originaria in dramma o libretto musicale, non può ragionevolmente ritenersi che tale esclusività sia implicita nella prima autorizzazione.

Invero qui non si tratta di una concessione, nella quale l'opera madre si trasfonde completamente. Ciò avviene per esempio nelle traduzioni letterarie, per le quali quindi è stato a buon diritto ritenuto che la concessione di tradurre il proprio libro in una lingua, implichi il divieto di ulteriori autorizzazioni per la stessa lingua. Invece, pure conservando lo stesso svolgimento, il libretto musicale può avere una espressione distinta dal suo fratello primogenito, e suscitare nel musicista ispirazioni completamente originali, sì che l'opera complessiva — libretto e musica — risulti affatto diversa dalla precedente. Il primo libretto non può avere riassorbito il dramma, ond'è stato tratto. Così, osserva acutamente il Musatti, se da un fiume sia stata concessa una derivazione d'acqua, non può il concessionario vietare altre

(1) Siccome anche per la riduzione in dramma di un romanzo, vale la medesima soluzione, basta esaminare soltanto il caso dei libretti musicali ed estendere gli stessi argomenti all'altro caso.

(2) Sentenza 30 giugno 1908 (*Mon. Trib.*, 1908, 607).

(3) Sentenza 14 giugno 1909 (*Mon. Trib.*, 1909, 681; *I diritti d'autore*, 1909, 12).

derivazioni d'acqua, le quali, senza impoverire la sua, potessero praticarsi e alimentarsi, sul corso di quel fiume medesimo. Il rapporto di condominio che si stabilisce tra lo scrittore dell'opera madre e il primo concessionario della riduzione per musica non verte sulla sostanza dell'opera madre, tanto più che trattasi di lavori di carattere completamente diverso. Perciò, autorizzata una riduzione, il diritto dell'autore sull'opera madre non è diminuito, ma è soltanto resa legittima la riduzione in argomento. E il riduttore potrà vantare diritto esclusivo non sull'opera madre, alla quale non ha in alcun modo collaborato, e quindi non su quello che discende dalla detta opera, ma sulla sua riduzione, e propriamente sulla parte di questa che rappresenta il suo lavoro intellettuale, e nella quale egli ha stampata l'impronta della sua personalità.

Tenendo ferma tale distinzione, occorre decidere se le analogie che presenteranno necessariamente le diverse riduzioni possano costituire contraffazione, o se invece esse si spieghino e si giustifichino con l'essere derivate da un'opera sola. E nemmeno potrà vedersi concorrenza illecita tra i due libretti, sia perchè è lecita ogni riduzione consentita dall'autore, salvo il patto di esclusiva di cui sopra; sia perchè, come bene rileva il Musatti, « non è presentabile l'ipotesi che qualcuno voglia sfruttare la fortuna, la gioviale simpatia di cui gode la *Cavalleria Rusticana* del Mascagni, presso tanto pubblico, *offrendo*, agli ammiratori del maestro di Cerignola, *altra cosa che quella musica*, la quale è la ragione esclusiva di tanta e così larga fortuna ».

TITOLO II.

## Trapasso della proprietà intellettuale negli eredi dell'autore.

**941.** *Acquisto della proprietà intellettuale, per effetto di successione ereditaria.*

Il testo unico vigente non ha sancito alcuna deroga relativamente alla trasmissione per successione della proprietà intellettuale, ed anzi ha ripetuto il principio generale, che « i diritti garentiti agli autori con la presente legge si possono alienare e *trasmettere* in tutti i modi consentiti dalla legge » (art. 16, 1° comma). Ne deriva che valgono le regole generali, per determinare chi siano i successibili e le rispettive quote.

Occorre però esaminare alcune questioni particolari, le quali hanno notevole influenza, anche per una più completa elaborazione del concetto generale di successione.

**942.** *Se i diritti personali dell'autore passino nei suoi eredi.*

La questione gravissima si ricollega intimamente al problema fondamentale del diritto successorio e alla natura giuridica della proprietà intellettuale. Invero, se si voglia ritenere che l'erede succeda soltanto nei rapporti d'indole patrimoniale, ne consegue che i diritti personali spettanti agli autori di opere dell'ingegno non possano in lui trapassare.

Non si può disconoscere la gravità della questione (1), sulla quale, purtroppo, debbo limitarmi a brevi cenni. Per il

(1) Cfr. CAZELLES, *De l'idée de la continuation de la personne comme principe des transmissions universelles*, Paris 1905; COVIELLO (N.), *Corso completo del diritto delle successioni*, vol. I, *passim*, Napoli 1914; FADDA, *Concetti fondamentali del diritto ereditario romano*, *passim*, Napoli 1900; HASSE, *Ueber Universitas juris und rerum, und über Universal- und*

Diritto romano, la *successio in universum jus* non è soltanto successione nell'intero *patrimonio* del *de cujus*, ma anche trasmissione piena e completa della *personalità patrimoniale* del defunto in quella dell'erede. Epperò non passavano nell'erede soltanto i diritti aventi valore economico suscettibile di misura e di determinazione giuridica, ma anche quelli aventi contenuto personale. Ora, come accanto all'idea della successione da persona a persona sia sorta, nei paesi di diritto germanico, la *saisine*; come questa si sia trasformata in istrumento di lotta contro la feudalità (*saisine féodale*); come a poco a poco essa abbia ceduto il campo all'idea romana, sopratutto per influenza del diritto canonico (1); come si siano congiunte le due idee della *saisine* e della continuazione della personalità giuridica del defunto, non è il caso di dire. Basta rilevare che, nel diritto moderno, la tradizione giuridica romana è penetrata non solo nelle leggi ma anche nella dottrina giuridica, e si ritiene passino negli eredi tutti i diritti. Si fa eccezione a tale principio soltanto per i diritti *personalissimi*, e per quelli il cui esercizio la legge abbia attribuito a date persone, per ragioni che soltanto queste sono in grado di valutare.

**943.** Non sono quindi nel vero quegli scrittori (2), che negano la trasmissione agli eredi dei diritti personali spettanti agli autori, adducendo semplicemente che la personalità dell'autore non possa essere continuata dai suoi successori. D'altra parte non sono nemmeno nel vero quegli altri (3) che, andando nell'eccesso opposto, mettono l'erede nella stessa precisa e inalterata posizione giuridica dell'autore, anche

---

*Singular-Succession* (*Archiv für die civilistische Praxis*, V, 1822, 18 e seguenti); PERCEROU, *La liquidation du passif héréditaire en droit français* (*Rev. trim. de droit civil*, 1905, 535 e seg.).

(1) Cfr. il Decreto di GRAZIANO, sec. pars, causa 24, quaest. 3, 1; e DE LA POUGE, *Études sur la nature et l'évolution historique du droit de succession* (*Revue générale du droit*, IX, 205 e 316).

(2) FOÀ, *Il diritto morale dell'autore sulle opere dell'ingegno* (*I diritti d'autore*, 1899, 113); OSTERRIETH, *Compte-rendu des travaux de l'Association littéraire et artistique internationale au Congrès d'Heildelberg* (settembre 1899); WAECHTER, *Das Autorrecht nach dem gemeinen deutschen Recht*, pag. 126 e seg., Stuttgart 1815.

(3) Es. ALLFELD, *Reichgesetze zum Urheberrecht*, pag. 58; KLOSTERMANN, *Urheberrecht*, pag. 143; SCHUSTER, *Urheberrecht der Tonkunst*, pag. 149; ecc.

nei rapporti dell'esecuzione forzata, facendo tutto dipendere dall'atto di pubblicazione. E invero mentre sulle opere inedite spetta all'erede decidere se si debbano o no pubblicare, a meno che non consti che l'autore avesse già disposto che l'opera fosse pubblicata (art. 17, 1° comma); sulle opere già pubblicate o già definitivamente destinate alla pubblicazione, non sussiste il diritto di inibire le nuove edizioni, poichè osterebbe il fatto dell'avvenuta pubblicazione all'asserzione che l'opera non corrisponda alle convinzioni e alle intenzioni artistiche del suo autore. La ragione intima di vietare la pubblicazione o la riproduzione di un'opera, consiste nel fatto che essa non soddisfi pienamente i voti del suo autore, il quale ritiene o ritenne che la forma non s'accordi alla intenzione dell'arte, o perchè le convinzioni o le intenzioni artistiche di lui si siano venute cangiando nel corso degli anni. Che se l'opera sia stata invece pubblicata o definitivamente destinata alla pubblicazione dall'autore, l'erede non può vietare che sia riprodotta in nuova edizione o che sia pubblicata, perchè egli non può violare la volontà dell'autore, che deve avere la prevalenza: e quindi potranno bene i creditori procedere ad esecuzione forzata sull'opera, che, da valore patrimoniale latente, è divenuta valore patrimoniale attuabile o attuale.

**944.** Contro questi principî è sorto recentemente il Bruno (1), il quale nega in sostanza il diritto d'inedito agli eredi, senza nemmeno risalire al concetto e al contenuto della successione universale. Infatti, in primo luogo per le opere d'arte già completate, sostiene che i creditori possano far valere i loro diritti contro gli eredi, come avrebbero potuto farli valere verso l'autore, introducendo così il criterio del *completamento*, mentre la nostra legge, negli articoli 16 e 17, ha adottato quello della *pubblicazione*. Nè, per vero, vi è alcun motivo per andar contro il concetto legislativo, anche perchè non vi è alcun criterio vero e preciso, per stabilire quando l'opera sia completa (2).

(1) Op. cit., pag. 667 e seg., e 717 e seguenti.

(2) Arrigo Boito, infatti, ha già da molti anni completata la partitura del *Nerone*, e tuttavia non si decide a farlo rappresentare, sembrandogli che l'opera non risponda appieno alla sua idea artistica. Ludovico Ariosto pubblicò tre lezioni diverse dell'*Orlando Furioso*,

Il momento della pubblicazione dell'opera deve essere deciso dall'autore, che è interessato a non dare al pubblico un'opera imperfetta, che possa oscurarne la fama; o che può volere che trascorra un certo tempo dagli avvenimenti, per aspettare che le passioni siano sbollite, e che si possano guardare i fatti con occhio sereno. Ove poi l'autore sia morto senza avere pubblicata l'opera sua, spetta agli eredi, che ne sono i legittimi rappresentanti, per quanto concerne la sua personalità giuridica, decidere se l'opera debba pubblicarsi, o se essa possa nuocere alla reputazione del suo autore, nel qual caso sarà opportuno lasciarla inedita.

**945.** Ed anche inaccettabile è la soluzione accolta dal Bruno, quanto alle opere d'arte allo stato di abbozzi. Egli infatti non le reputa sottratte alle azioni dei creditori, solo perchè hanno sempre un valore attuale (1). Ammette tuttavia che considerazioni di pietà possano indurre il giudice a lasciare agli eredi qualche piccola opera, o qualche abbozzo, che rammenti l'effigie di una cara persona di famiglia.

Non ci vuol molto a dimostrare l'inattendibilità di tale teorica. La legge ha richiesto l'*atto della pubblicazione*, per dare ingresso alle azioni esecutive dei creditori (2). Quindi,

---

e ALESSANDRO MANZONI ne pubblicò due dei *Promessi Sposi*. Le opere scientifiche rapidamente invecchiano per i nuovi sistemi e le nuove scoperte, sicchè l'autore può avere interesse a non pubblicarle, quando non le ritenga al corrente coi nuovi progressi scientifici.

(1) Cfr., in senso conforme, Trib. civ. della Senna, 26 luglio 1837 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo).

(2) SCIALOJA, *Relazione* cit., § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 39) scrive: « Nello studio di uno scultore può trovarsi un bozzetto, nello scrigno d'uno scrittore un manoscritto. Potrebbe il creditore far eseguire in grande la statua, o stampare l'opera, ed imputare il prezzo sul suo credito?

« Non abbiamo esitato un istante a rispondere che no 'l possa. L'opera che non è destinata già dall'autore alla pubblicazione è un disegno che non può tenersi compiuto; tra il segreto della mente e la pubblicità, ci è di mezzo l'abbozzo, la minuta. L'autore può sempre richiamar l'opera sua nel segreto della sua mente, annullando quel disegno che ne aveva preparato, siccome può, quando gli piace, produrlo in pubblico come cosa compiuta. Non deve un terzo potersi interporre tra lui ed il pubblico per togliergli questo arbitrio, che è parte integrale della sua persona.

« Ma se constasse che l'autore aveva già definitivamente destinata alla pubblicità l'opera sua, intendesi come non vi sarebbe più ostacolo alla pubblicazione da parte del creditore.

« Potrebbe questa definitiva destinazione provarsi, a ragion di esempio, con una disposizione testamentaria dell'autore medesimo, nel

come non vale il criterio del *complemento*, non vale, *a fortiori*, quello del *valore venale attuale* dell'opera, perchè altrimenti tanto sarebbe valso negare in ogni caso all'erede il diritto d'inedito, che pur gli deriva, sia dall'art. 17 della nostra legge, sia dal principio di ragione naturale, che l'erede deve tutelare il buon nome del suo autore (art. 400 Cod. pen.). Questi infatti può aver lasciato degli schizzi di opere che non ha voluto condurre a termine, perchè la sua concezione artistica può aver pigliato altra via (1). Nè si dica che tutto ciò serva a far conoscere la storia dell'evoluzione artistica del genio (2). Certo talvolta gli eredi possono avere interesse a pubblicare gli schizzi del loro autore: quando, per es., credano che l'incarico dato ad artisti di diversa scuola di completarne l'opera possa riuscire a questa pregiudizievole (3). Ma non intendo che si possa costringere l'erede, solo perchè si sia prestata qualche lira al *de cujus*, a pubblicare le opere che quegli non volle pubblicare, e a nuocere così alla sua reputazione, acquistata con una vita di lavoro e di sacrificio. Il Bruno, insomma, ritiene che, sottraendo quelle opere ai creditori, si lascino *in godimento degli eredi*. Costoro, invece, col non pubblicarle, non compiono nè atto di emulazione, nè ne godono, ma tutelano soltanto il buon nome del *de cujus* (4).

**946**. Relativamente poi ai manoscritti inediti, il Bruno ritiene che, fatta eccezione delle lettere, dei registri ed altri

---

caso che l'opera inedita fosse nelle mani dell'erede, con una stipulazione già fatta e simili, ovvero anche mediante un fatto materiale, come, a ragion d'esempio, sarebbe quello della consegna del manoscritto ad un tipografo per farlo stampare ».

(1) Per citare degli esempi recenti, Francesco Hayez cominciò per essere pittore classico e finì romantico col *Carmagnola* (1820), e con *Il Bacio* (1823); il Bonnat e Carolus Duran diventarono coloristi, dopo aver subìta l'influenza del Velasquez.

(2) Ciò è verissimo. Sono infatti interessantissimi i cartoni di Raffaello, di Leonardo, di Michelangelo, che si vanno man mano scoprendo, come è stata interessante la scoperta di qualche manoscritto dell'Ariosto e del Petrarca.

(3) Se ne è parlato, a proposito del monumento del Sacconi, a Vittorio Emanuele II.

(4) Quanto poi a voler riserbare al giudice di sottrarre agli autori gli schizzi raffiguranti le persone care di famiglia, basta richiamare i principî affermati nel vol. I, n. 506 e seg., pag. 328 e seg., e sopratutto il n. 513, pag. 336 e seguenti.

scritti di famiglia (art. 585, n. 6, Cod. proc. civ.), i creditori possano pretendere che siano pubblicati, per aumentare l'attivo ereditario. A suo avviso i creditori hanno un diritto più forte dei donatari, sia perchè *non intelliguntur bona, nisi deducto aere alieno* (1); sia perchè la insequestrabilità sancita dal legislatore è una regola eccezionale, che, come tale, deve essere interpretata restrittivamente (2); sia, infine, perchè affatto personali all'autore sono le ragioni addotte dallo Scialoja (3): « Lo strazio di riprodurre un'aberrazione della sua mente, o il dolore di moltiplicare le copie di un'opera che egli era vicino a rendere più perfetta con vantaggio della sua riputazione da un lato e della scienza o dell'arte dall'altro ».

A mio avviso, i diritti personali si trasmettono nell'erede, sieno pure affievoliti, ma si trasmettono. Perciò l'erede non potrà opporsi alla volontà espressa dal testatore, che dispose la pubblicazione dell'opera, ma potrà bene opporre il suo *veto* alla pubblicazione di un'opera inedita, che gli sembri non atta ad accrescere la fama del *de cujus*, anzi atta piuttosto a diminuirla. Che se poi l'erede o il legatario abbiano prima dichiarato di non voler pubblicare l'opera, per sottrarsi alle azioni di creditori, e poi la pubblicano, non può esservi dubbio che i creditori possano reclamarne il prodotto, perchè, col fatto della pubblicazione, il valore patrimoniale latente del manoscritto o dell'opera d'arte è diventato invece certo ed attuale (4).

**947**. Quanto poi all'altro diritto personale dell'autore, di correggere e modificare l'opera, anch'esso trapassa nell'erede, ma nel senso che il diritto, che nell'autore era *positivo*, diventa per l'erede *negativo*. Non potranno cioè gli

---

(1) Meglio avrebbe fatto ad invocare il principio che *qui certat de damno vitando* deve prevalere a chi *certat de lucro captando*.

(2) Talvolta non solo i manoscritti inediti, ma anche quelli editi possono essere insequestrabili, se siano istrumenti od oggetti necessari per l'esercizio della professione del debitore, e se non eccedano il valore di lire 500 (art. 586, n. 2, Cod. proc. civ.). Cfr. De Palo, *Le opere dell'ingegno e il diritto di espropriazione forzata* (*Giurispr. ital.*, 1903, I, 1. 659).

(3) *Relazione* citata, § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 39).

(4) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 173, pag. 196 e seg., e Bruno, op. cit., n. 185, pag. 166 e seguenti.

eredi correggere o modificare l'opera del loro autore, ma potranno bene avere il diritto di tutelare l'integrità dell'opera, opponendosi a qualunque correzione o modificazione, che altri volesse apportarvi. E, si noti bene, il diritto suddetto continua negli stretti parenti, anche quando non siano eredi, o l'opera sia caduta nel dominio pubblico. Esso infatti deriva dall'essere i congiunti stretti i depositari dell'onore del nome del loro autore (1): — tanto è vero che l'art. 400 del Codice penale dà loro il diritto di querelarsi contro le offese fatte ai parenti dei defunti —; e dall'interesse morale che hanno alla tutela della fama del loro congiunto.

**948**. *Mandatum post mortem exequendum.*

Si è questionato, se il testatore possa incaricare qualcuno di eseguire qualche incombenza dopo la sua morte (2). Il Bonfante, pure riconoscendo che parecchi autorevoli giuristi ritengono valido tale mandato, ne sostiene la nullità per i seguenti motivi: *a*) Il testatore non ha il diritto di ordinare, con efficacia legale, che cosa si debba fare degli oggetti che furono in vita di sua proprietà; *b*) l'obbligazione non si può formare nella persona dell'erede, poichè non può avvenire lo *in idem placitum consensus; c*) è inconcepibile un contratto che abbia la sua origine nel testamento; *d*) gli eredi, e in particolare i legittimi, sono i veri difensori dell'onore e della memoria del defunto; nè la legge nè la natura conoscono altra istituzione che serva a questa sacra tutela.

A sua volta il Mortara ha aggiunto: *e*) Il mandatario non ha azione coercitiva per eseguire il mandato; *f*) il mandato è sempre revocabile, laddove quello conferito dal testatore sarebbe irrevocabile; *g*) ogni mandatario deve rendere il

---

(1) *Contra:* Bruno, op. e loc. cit. Conforme: Rosmini, op. cit., pag. 359; Piola-Caselli, op. cit., pag. 752.

(2) La questione è sorta recentemente in Italia, a proposito del caso Crispi. Cfr. Bonfante, *Sul mandato « post mortem »* (*Giur. ital.*, 1903, IV, 161); Mortara (*Ibid.*, 1903, I, 2, 525).

Essa per altro è stata oggetto di studio da parte di molti romanisti. Cfr. Glück, *Ausführliche Erläuterung der Pandecten*, vol. XV, pag. 336 e seg., Erlangen 1868; Noodt, *Observat.*, lib. II; e sopratutto Jensio, *Ad Romani juris Pandect. et Codicem fricturae*, pag. 112 e seguenti. Lugd. Batav. 1764; e Zimmern, *Ueber den nach des Mandators Tode zu vollziehenden Auftrag* (*Archiv für die civ. Praxis*, IV, 1821, 235 e seg.).

conto; *h*) se l'eredità sia stata accettata col beneficio dell'inventario, il mandato vien meno, poichè i fiduciari non sono i mandatari dell'eredità beneficiata, la quale è invece rappresentata dall'erede; *i*) inoltre la clausola testamentaria suddetta riesce lesiva dei diritti dell'erede legittimario, ed è nulla non solo a termini dell'art. 808 del Cod. civile, ma anche per le tassative disposizioni dell'art. 872, n[i] 9, 10, 11, 12, Cod. proc. civ., secondo il quale tutte le carte del defunto debbono essere inventariate (1).

**949.** Non è difficile però dare risposta a tutte queste obbiezioni. È vero che, nel diritto antigiustinianeo, si dubitò della validità del ***mandatum post mortem exequendum***, sia sotto la forma di mandato contrattuale, sia sotto forma di mandato testamentario, e se ne dubitò, perchè ***inelegans visum est, generaliter placuit, ab heredis persona obligationem incipere non posse*** (Gaio, III, 100, 158). Ma Giustiniano, nella Const. unica, Cod. 4, 11 (2), dichiarò solennemente valido il detto mandato, avvertendo altresì che la eccessiva sottigliezza delle parole non debba prevalere alla sacra volontà del defunto.

Del resto i giureconsulti dei secoli d'oro di Roma si erano già pronunziati per la piena validità di tale mandato, come si rileva dalle L. 12, § 17; 13 e 27, § 1, Dig. 17, 1 (3).

---

(1) Come si è detto, la questione è sorta in Italia, a proposito della successione di Francesco Crispi.

Si adduceva, nel caso speciale, anche il fatto nuovo sopravvenuto, avere cioè il Damiani accettato la rappresentanza dello Stato. Chi difenderà le ragioni dell'eredità contro lo Stato? Ciò solo, si diceva, basterebbe, per escludere il diritto dei fiduciari. E si deduceva infine che interessi di partito fossero coperti sotto ragioni di Stato; e che era illegale l'intervento del Ministro di Grazia e Giustizia.

(2) ***Quum et stipulationes, et legata, et alios contractus post mortem compositos antiquitas quidem respuebat, nos autem pro communi hominum utilitate recipimus, consentaneum erat, etiam illam regulam, qua vetustas utebatur, more humano emendare. Ab heredibus enim incipere actiones vel contra heredes; veteres non concedebant contemplatione stipulationum ceterarumque causarum post mortem conceptarum. Sed nobis necesse est, ne prioris vitii materiam relinquamus, et ipsam regulam de medio tollere, ut liceat et ab heredibus et contra heredes incipere actiones et obligationes, ne propter nimiam subtilitatem verborum latitudo voluntatis contrahentium impediatur.***

(3) A tali leggi non contraddice neppure la L. 108, Dig. 46, 2, se voglia accettarsi lo spostamento di una virgola, praticato in essa da

**950**. E tanto più tale teoria deve accettarsi nel diritto vigente, in quanto questo, da una parte riconosce la trasmissibilità attiva e passiva delle obbligazioni, e dall'altra garentisce, nella più lata estensione, la libertà testamentaria, sia relativamente ai beni patrimoniali, sia relativamente a tutto ciò *quod quis post mortem suam fieri velit* (1), salvo che si offenda il diritto pubblico o il buon costume.

Nè si dica che l'obbligazione non si può formare nella persona dell'erede, poichè non può avvenire lo *in idem placitum consensus*. Se ciò fosse vero, non solo il mandato, ma ogni delazione ereditaria sarebbe nulla, per la mancanza dell'incontro delle due volontà (dell'erede o legatario e del testatore), in vita del defunto.

Si aggiunga che, se è indiscutibile l'obbligo morale degli eredi legittimi di tutelare l'onore del testatore, è vero altresì che ciò non possa e non debba avvenire *contro il volere di lui*. Nè occorre farsi le meraviglie, che da un testamento sorga un contratto, sia perchè ogni istituzione modale può ben paragonarsi, per la sua intima natura, a quella in argo-

---

CUJACIO, *Observationes*, lib. I, cap. 38, e che viene confermato dal testo dei Basilici.

Si noti altresì che i romanisti si pronunziano generalmente — salvo il NOODT, l'OTTO e il REINOLD — per la validità di tale mandato. Cfr. HOTTOMANO; RICHERI: GLÜCK; UNTERHOLZNER; SINTENIS; MUEHLENBRUCH; HOLZSCHUHER; ZIMMERN, nonchè gli annotatori del WINDSCHEID, e gli altri citati dal SERAFINI, nelle *Pandette* dell'ARNDTS, § 294, nota 2.

Tale opinione è anche adottata da quasi tutta la scuola francese, a cominciare dal POTHIER, dal DURANTON, dal MOLITOR, per finire al TROPLONG, al GUILLOUARD, allo ZACHARIAE e ai suoi continuatori, i proff. AUBRY e RAU e il CROME. Cfr. pure CASINI (*Annuario critico*, 1889, 339 e seg.).

(1) Questo era riconosciuto espressamente nel Diritto romano, per alcuni casi particolari, quali la nomina dei tutori, l'indirizzo educativo dei proprî figli, le adozioni, le manomissioni dei servi, il modo e il luogo del seppellimento, ecc. Per il nostro Codice, mentre si possono compiere alcuni di questi atti anche per testamento, è stabilito, come norma generale, nell'art. 827 Cod. civ., che « le disposizioni testamentarie si possono fare a titolo di istituzione di erede o di legato, *o sotto qualsivoglia altra denominazione atta a manifestare la volontà del testatore* ». Ciò risponde al fondamento razionale dell'istituto testamentario, poichè non sarebbe logico che la volontà umana sopravvivesse alla tomba, solo per tutelare diritti patrimoniali, e non a tutela della più nobile parte del proprio essere, costituita dalle proprie memorie, dal patrimonio intellettuale e dalla tutela del buon nome.

mento; sia perchè anche gli esecutori testamentari e gli eredi fiduciari possono, per gl'incarichi loro affidati, considerarsi mandatari del *de cujus;* sia infine perchè il mandato testamentario, a differenza di quello contrattuale, non è revocabile *ad nutum* dall'erede, ma deve eseguirsi anche contro la volontà di lui, salvo che abbia per oggetto una istituzione contraria alla legge, ad es. un fedecommesso.

**951**. Ed anche le obbiezioni mosse dal Mortara contro la validità del *mandatum post mortem exequendum* non mi hanno convinto. Non è vero infatti che il mandatario non abbia azione coercitiva per eseguire il mandato. È stato infatti, e a ragione, riconosciuto, dalla dottrina e dalla giurisprudenza, che il mandatario possa eseguire il mandato di pubblicare le carte del *de cujus*, di cremarne il cadavere (1), di seppellirlo in certo luogo, di erigergli un monumento, ecc. anche quando l'erede lo vietasse; e quando gli eredi abbiano accettato il testamento, hanno implicitamente riconosciuto anche il mandato conferito in esso. Quanto poi alla irrevocabilità di questo mandato, si dimentica la differenza tra il mandato *post mortem*, conferito per contratto, e quello conferito per testamento. Il primo potrebbe certo essere revocato dall'erede, *ad nutum*, come ogni altro mandato. Il secondo invece avrebbe potuto essere revocato dal testatore, *usque ad vitae supremum exitum*, come ogni altra disposizione o clausola testamentaria. Al primo insomma si applicano le regole proprie dei contratti; al secondo, quelle dei testamenti. Quanto poi al rendimento dei conti, esso dovrà rendersi, qualora l'oggetto del mandato lo richieda, e non dovrà rendersi nel caso contrario. È certo infatti che, se ci trovassimo di fronte a qualche caso del genere di quelli contemplati nella L. 88, § 1, Dig. 31, del giureconsulto Scevola, o nella L. 35, § 1, Dig. 40, 5, di Giavoleno: se, cioè, si trattasse di un incarico, per la cui esecuzione occorresse del danaro, il mandatario dovrebbe rendere il conto all'erede della somma consegnatagli, e restituire il resto. Ma quando si tratta di procedere soltanto alla cernita delle carte lasciate

---

(1) Sopratutto per tale incarico, cfr. la *Nota* dei proff. FADDA e BENSA al libro II del WINDSCHEID, vol. I, parte I, pag. 613 e seguenti, nonchè, PLANIOL, *Traité élémentaire*, vol. III, 3ª ed., n. 1705-8°, p. 315, Parigi 1905.

dal testatore, per la fiducia che questi ebbe nell'opera intelligente e spassionata dei suoi mandatari, il rendimento dei conti è un non senso giuridico, perchè non vi è gestione di patrimonio, e la relazione dell'esecuzione del mandato non deve farsi, perchè altrimenti i mandatari dovrebbero far noti i segreti, che il testatore volle non fossero propalati a chicchessia, e dai quali escluse *finanche gli eredi legittimi*.

È noto che, nel caso Crispi, l'eredità era stata accettata col beneficio d'inventario. Si deduceva da ciò che essa fosse rappresentata dall'erede, e fosse quindi venuto meno il mandato. Ma nemmeno tale conseguenza è esatta. I mandatari infatti traggono il loro diritto ad eseguire l'incarico non già *ex persona heredis*, ma *ex persona de cujus successione agitur*; ed avendo gli eredi accettato il testamento, sia pure col beneficio dell'inventario, devono rispettare le disposizioni lasciate dal testatore, che non sono contrarie nè al diritto pubblico nè al buon costume.

Nè si può dire che tale mandato sia lesivo della quota di riserva: il pericolo della lesione della legittima non esiste, perchè i mandatari hanno soltanto un incarico di fiducia, ma non sono nè eredi, nè legatari, salvo che si vogliano dire legatari della *cenere*, che sarebbe per risultare dalla distruzione delle carte che stimassero di dover distruggere. Contro di essi non è nemmeno concepibile azione di riduzione, la quale è soltanto possibile contro i donatari, i legatari e gli eredi. Nè si può dire che la lesione possa derivare dalla distruzione di alcune carte, che certo hanno un valore venale, perchè lo stesso testatore ha delegato il mandatario a distruggere quelle che a costui sembrava opportuno distruggere (1).

Infine neanche esiste la nullità di cui all'art. 872 Codice procedura civile, perchè questo contiene una norma dispositiva, non proibitiva, sicchè, quando esista contraria disposizione del testatore, la regola non è più applicabile. Altri-

---

(1) Cfr., al riguardo, Trib. civ. della Senna, 12 gennaio 1875 (*Pataille*, 1875, 187). Il mandato in argomento conferisce un diritto personale, che non potrebbe quindi essere trasmesso ad altri dal mandatario, nè, alla morte di questo, trapassa nei suoi eredi.

menti nessuna utilità avrebbe avuto il conferimento del mandato ad amici di provata fiducia, e che si era sicuri non avrebbero mai dato in pascolo alla malsana curiosità del pubblico, avido di pettegolezzi e di scandali, i segreti del testatore, se, con ciò, non venivano ad essere tolti di mezzo gli eredi. Innanzi alla sacra volontà del testatore, che volle affidare i suoi segreti ad alcuni amici, non è ammessibile l'intervento degli eredi. Tanto meno poi sarebbe ammessibile quello dei creditori, perchè sarebbe enorme che, solo per avere prestato qualche lira, si avesse il diritto di leggere nelle carte segrete del proprio debitore. Non è infine ammessibile il sindacato dell'Autorità giudiziaria, il cui còmpito è di decidere intorno ai diritti delle parti, non di sostituirsi alla volontà del defunto.

**952.** *Successione dello Stato «post omnes»* (1).

L'art. 758 Cod. civ. dispone che, in mancanza di eredi legittimi o testamentari, l'eredità si devolve al patrimonio dello Stato.

È tale regola applicabile anche alla proprietà letteraria?

L'affermativa potrebbe sostenersi, oltre che dalle disposizioni degli articoli 9 e 16 del testo unico del 1882, anche dal fatto che la nostra legislazione non ha riprodotte le disposizioni di altre legislazioni (2), che escludono, *sub verbo signanter*, lo Stato dalla successione in materia di proprietà intellettuale, pur facendo salvi i diritti dei creditori o l'esercizio delle cessioni che siano state consentite dall'autore o dai suoi rappresentanti. E questa è l'opinione comune.

**953.** A parer mio, però, può dubitarsi della esattezza di tale soluzione. Certo, se l'autore ha alienato il suo diritto, non si apre successione a favore dello Stato, perchè nulla vi è

---

(1) Cfr., al riguardo, Wolff, *Das Erbrecht des Fiskus und das Urheberrecht* (*Jahrbücher für die Dogmatik*, 1902, 331).

(2) Es., art. 1° legge francese, 14-19 luglio 1866; art. 33 legge parmense, del 22 dicembre 1840; art. 11 legge dell'Islanda, del 20 ottobre 1905; art. 8, 2° comma, della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2778, e art. 10 legge tedesca, del 9 gennaio 1907; art. 11 legge norvegese, del 4 luglio 1893; art. 591 del Cod. civ. portoghese: nonchè le altre leggi ricordate dal Wolff, op. cit., pag. 333 e seguenti.

oramai nel suo patrimonio (1). Che se invece, col contratto di cessione della proprietà intellettuale, venne stabilita una percentuale sulle copie vendute, questa profitterà agli eventuali creditori dell'autore, e, per il supero, lo Stato succederà nel diritto di riscuotere la percentuale, che faceva parte del patrimonio dell'autore. Fin qui siamo nel diritto comune, e valgono quindi i principî generali.

Ma quando si tratta di succedere nella proprietà intellettuale, bisogna tenere altro discorso. Premesso infatti che trattasi di una proprietà speciale, della quale si concede il diritto esclusivo di godere e di disporre all'autore o ai suoi aventi causa, solo per un determinato periodo, e che la società ha diritto di subentrare all'autore nel godimento, scorso tale periodo, ne consegue che, venendo a morire l'autore senza eredi legittimi o testamentari, viene a cessare il diritto esclusivo, che a lui e ad essi la legge riconosceva. E in tale diritto può anche dirsi che sottentra lo Stato, ma quale rappresentante della società costituita, sicchè esso cade di fatto nel dominio pubblico, e sarà lecito a chicchessia di sfruttarlo nel proprio interesse (2). Che se la nostra legge non ha creduto di adottare l'espressa esclusione di altre legislazioni, ciò è derivato, non certo perchè si volesse adottare la soluzione opposta, ma perchè non vi era bisogno di alcuna espressa dichiarazione, avuto riguardo che la soluzione discende limpida e chiara dall'intima natura del diritto in controversia (3).

Un argomento a favore di tale opinione può trovarsi nella stessa legge speciale. L'art. 11 infatti regola il diritto dello Stato per le sole opere, che pubblica *a sue spese e per proprio conto:* per quelle cioè delle quali si sia fatto editore, perchè ritiene che la loro diffusione possa giovare alla cultura e alla educazione nazionale. Ora, se il legislatore

---

(1) Cfr., in senso conforme: Lyon-Caen, *Droit commercial*, vol. I, pag. 46; Pouillet, op. cit., n. 238, pag. 262 e seguenti.

(2) Cfr., in senso conforme: Pouillet, op. cit., n. 237, pag. 261 e seg.; Trib. civ. della Senna, 23 agosto 1883 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo).

(3) Allo stesso modo, pure mancando la identica norma per i diritti degl'inventori, non si può dubitare della medesima soluzione, giacchè, estinta la persona in favore della quale si è concesso un privilegio, è logico che anche questo debba cessare.

avesse soltanto ammessa la possibilità della successione *post omnes*, nessuna limitazione avrebbe apposta nel citato articolo 11, o tutt'al più avrebbe dichiarato che si riduce a venti anni il periodo esclusivo spettante all'autore. Sarebbe davvero contraddittorio che lo Stato godesse per soli venti anni del diritto esclusivo, sulle opere per le quali ha erogate spese non lievi, e potesse godere anche di quasi tutto il diritto, qualora succedesse in mancanza di eredi all'autore (1). Infine, con la teorica contraria, lo Stato verrebbe ad arrogarsi un diritto che è contrario a quella libertà che ha l'obbligo di garentire, sempre quando la volontà stessa degli associati non intervenga a limitarla con la legge: il monopolio nello Stato non può sorgere, se non in forza di legge, e, se questa tace, gli argomenti non valgono (2).

**954.** La Commissione del 1901 non si è nemmeno proposto il problema, che pur meritava di essere risolto, in vista dei dissidî dottrinali ai quali si è accennato. Nella futura riforma

(1) Il Bruno, op. cit., pag. 665, deriva l'opinione opposta dalla teorica che lo Stato succede *post omnes*, per ragione di *sovranità*, non di *successione*, per quel diritto eminente insomma che ogni Stato ha sul suo territorio, e non quale ultimo erede delle persone fisiche. Per la confutazione di tale teorica, oramai generalmente respinta, cfr. Gianturco, *Lezioni delle successioni*, pag. 108 e seguenti, Napoli 1893.

Occorre altresì confutare un altrò errore del Bruno, il quale sostiene, che lo Stato raccolga, senz'alcuna restrizione, i diritti e gli obblighi dell'autore defunto: e ciò, non soltanto perchè *bona non intelliguntur, nisi deducto aere alieno*, ma anche, e principalmente, perchè, in fatto di opere dell'ingegno, non è raro il caso in cui un autore abbia compilato un'opera per commissione, e che essa non sia stata ancora consegnata al committente. Ora, a prescindere dal caso speciale che qui raffigura, e nel quale posso consentire, è certo che per regola generale, supposto che lo Stato succeda nella proprietà intellettuale, e abbia o non accettato l'eredità col beneficio dell'inventario, non succede negli obblighi *ultra vires hereditarias*, almeno giusta la dottrina e la giurisprudenza più autorevoli. Il Bruno, parlando genericamente di *obblighi*, ha poi inteso parlare soltanto o quasi esclusivamente degli *obblighi morali*, laddove avrebbe pur dovuto tener conto dei *materiali;* e, se avesse considerato anche questi, non credo che avrebbe detto con tanta sicurezza che lo Stato succeda in essi senz'alcuna restrizione, giacchè la teoria contraria a quella cui ho aderito si può dire che abbia oramai fatto il suo tempo.

(2) Tuttavia non posso tacere che l'opinione qui patrocinata è piuttosto solitaria. Recentemente, infatti, si è venduto all'asta pubblica il diritto di trarre un libretto per musica dal romanzo *I due zoccoletti* di Ouida.

della legge sarebbe opportuno occuparsene, anche per esaminare se convenga devolvere la successione, non già allo Stato, bensì ad Enti morali più vicini al testatore, o dai quali egli sia stato beneficato in vita (1). Si verrebbe così a costituire un patrimonio sufficiente per provvedere al mantenimento di opere pie, in favore dei letterati, artisti, ecc. caduti in miseria. E ciò non soltanto sarebbe conforme alle nostre tradizioni giuridiche, ma continuerebbe un concetto evidente di equità, che è stato accolto recentemente in Italia dalla legge sugli infortuni del lavoro [Testo Unico 31 gennaio 1904, n. 51 (2)], la quale devolve a beneficio degli stessi operai le somme riscosse per contravvenzioni alla legge. Che se la protezione tra i membri di una stessa classe ammiserisce e restringe il largo concetto di filantropia e di carità, che rappresenta il cardine fondamentale della morale cristiana e civile dei nostri giorni, è certo che essa ha il merito indiscusso di essere il portato medio della concezione etica attuale, e bisogna perciò favorirla.

**955.** *Legati.*

Siccome il legato può avere per oggetto ogni cosa che sia in commercio e possa riuscire utile al legatario, non può dubitarsi che possa esserne oggetto anche la proprietà intellettuale (3).

---

(1) Tale sistema, inaugurato dal Diritto romano (L. 6, § 7, Dig. 28, 3; Const. 20, Cod. 1, 3; Const. 2, Cod. 6, 62; Nov. 132, c. 13), era anche seguito dal Codice sassone, dalla legge napoletana, del 29 dicembre 1828, ed anche dal Laurent, nell'*Avant-projet de revision du Code civil belge.*

(2) Si noti però che mentre la legge sugl'infortuni, proseguendo il medesimo pensiero del testo unico 28 luglio 1901, sulla Cassa nazionale di previdenza per l'invalidità e vecchiaia degli operai, esclude la successione testamentaria, qui non dev'essere esclusa, e solo in mancanza di essa e della legittima, la successione si devolverebbe ai detti Enti.

(3) Potrebbe però verificarsi qualche difficoltà nella devoluzione e nell'acquisto del legato, in alcuni casi speciali: se, ad es., fosse stato legato ad uno straniero un quadro. In questo caso, a mio avviso, non dovrebbe applicarsi la norma regolatrice della incommerciabilità *relativa*, per la quale, giusta la dottrina più largamente ricevuta, l'erede non sarebbe tenuto nemmeno a pagare l'*aestimatio* al legatario, poichè trattasi di un mero impedimento di fatto. L'erede quindi sarebbe tenuto a consegnare il quadro al legatario in Italia, nulla importando che

Quali diritti ha il legatario sull'opera lasciatagli dal testatore?

Salvo che il legato comprenda anche la facoltà di curarne la pubblicazione, dopo aver valutato se riesca ad accrescere la fama e il buon nome dell'autore, al legatario non spettano che i beneficî pecuniari che l'opera può dare, la sua *exploitation*, per usare la parola comprensiva dei francesi. Gli spettano insomma i diritti patrimoniali sull'opera, e i diritti personali su di essa spettano agli eredi, a cui, secondo la terminologia errata, in uso nella scuola e nel fôro, si trasmette la personalità giuridica del defunto. Donde consegue che, se qualcuno attenti al diritto di spaccio e di riproduzione dell'opera, l'azione di contraffazione potrà essere intentata dal legatario. Se invece lo stesso legatario volesse portare modificazioni all'opera, o pubblicarla senza il nome dell'autore o sotto altro nome, gli eredi del *de cujus*, cui spetta la tutela del suo onore e del suo buon nome, potrebbero agire per la lesione di tali fatti, lesivi della sua riputazione.

---

questi non possa mandarlo al proprio paese. I rapporti tra lui e lo Stato nostro non possono avere alcuna influenza sul dovere dell'onerato di eseguire l'incarico lasciatogli dal testatore.

TITOLO III.

## Modi di estinzione della proprietà intellettuale.

La proprietà intellettuale si perde nei seguenti modi:

**956**. *Decorrimento del tempo stabilito per la tutela legale.*

Decorso il termine di tutela, di cui ho parlato nel capitolo VI, l'opera cade nel dominio pubblico.

La proprietà intellettuale differisce dunque dalla classica: questa è perpetua; la prima, salvo poche eccezioni (1), è stata sempre temporanea. Di ciò bisogna tener conto a proposito della questione, se il diritto di proprietà materiale abbia per suo carattere essenziale, o soltanto come carattere naturale, quello di perpetuità (2).

**957**. Soltanto in rari casi si è sancita la perpetuità della proprietà intellettuale e si è prolungato il termine di protezione.

Il 22 giugno 1814, Luigi XVIII re di Francia concesse a M. Testu il privilegio perpetuo sullo *Almanach royal* (3). Inoltre parecchi teatri pagavano, di loro propria iniziativa (4), una percentuale agli eredi di alcuni autori, le cui opere erano già cadute in dominio pubblico, allorchè Alfredo de Vigny invocò che lo stesso trattamento fosse adottato

(1) Cfr. vol. I, n. 151, pag. 87, e n. 157, pag. 88.

(2) Cfr., al riguardo, Brugi, *Della proprietà*, vol. I, pag. 120 e seg., Napoli-Torino 1911; Planiol, *Traité* citato, vol. I, n. 2330, pag. 745.

(3) Cfr. Renouard, op. cit., vol. II, pag. 326.

(4) Cfr. i trattati del 24 marzo 1834 e 16 maggio 1840, stipulati tra la « Société des auteurs et compositeurs dramatiques » e il teatro dell'« Opéra Comique ». Anche il teatro « Porte Saint-Martin » corrispondeva agli eredi un quarto dei diritti d'autore viventi.

per legge per la figlia di Sédaine (1). E la tendenza ad accordare più di ciò che la legge accordava si andò man mano accentuando. Lo provano il trattato che la detta Società stipulò col signor Carvalho, concessionario del privilegio del « Théâtre Lyrique » (2), e la deliberazione presa dalla Commissione di tale Società, il 29 gennaio 1858 (3).

---

(1) Lettera del 15 gennaio 1841 ai deputati francesi: *De M^lle Sédaine et de la propriété littéraire* (*Revue des Deux Mondes*, XXV, 1841, pag. 220 e seguenti).

(2) « Attendu que la loi actuelle n'attribue aux héritiers des auteurs dramatiques que trente années de jouissance de leurs droits, à partir du jour du décès de ces auteurs et du décès de leur veuve, et qu'après ces trente années ces ouvrages composent ce qu'on appelle le domaine public, c'est-à-dire qu'ils peuvent être représentés par les directeurs sans payer aucun droit.

« La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, en traitant avec M. Carvalho, directeur du Théâtre Lirique, lui demande de renoncer à l'avantage qui résulte pour lui de la législation existante, en ce qui touche les ouvrages de domaine public, pour le passé et pour l'avenir, lui exposant que c'est encore en vue de ces modifications que la Société des auteurs est toujours restée dans la limite du droit pécuniaire porté en l'article 22.

« M. Carvalho, convaincu de l'équité et de la convenance de cette demande, consent à ce que l'avantage qui résulte pour lui de la législation actuelle en ce qui touche les ouvrages de domaine public soit soumis aux conditions suivantes:

« *Toutes les fois que dans la composition du spectacle il entrera un ou plusieurs ouvrages dits du domaine public, les agents généraux de MM. les Auteurs percevront sur la recette une somme égale au droit qui serait alloué à ces ouvrages, s'ils appartenaient à des auteurs vivants;*

« *Ces droits seront remis aux héritiers en ligne directe s'il en existe, et à défaut de ces héritiers, ils seront versés à la Caisse de Secours des auteurs* ».

(3) « La Commission des auteurs et compositeurs dramatiques:

« Considérant qu'il est du devoir rigoureux de la Commission d'assurer par tous les moyens possibles la perpétuité de la propriété littéraire aux héritiers des auteurs dramatiques et de ne pas souffrir que leurs œuvres soient, même à défaut d'héritiers, une proie abandonnée à titre gratuit au premier occupant;

« Considérant que, lors même que la ligne des héritiers au nom de la loi est éteinte, elle ne saurait être mieux représentée que par les descendants de ceux qui ont travaillé avant nous, et qui, faute d'être protégés dans leurs productions, n'ont laissé à leur famille qu'un nom dont le public se souvient et une misère qui l'indigne;

« Considérant que la Caisse de Secours créée par les auteurs et compositeurs dramatiques, est la tutrice de toutes les infortunes, tutrice à laquelle on peut s'adresser sans humiliations puisqu'elle ne fait que répartir les épargnes recueillies sur notre travail ou la part qu'on

Ma a poco a poco, mentre sempre più l'azione della Società si estendeva nel senso indicato, essa appariva illegittima. Il Carvalho si fece a istituire giudizio, per far dichiarare la nullità del suo contratto, qualificandolo contrario alla legge e all'ordine pubblico; ma non riuscì nel suo intento (1). Tentativi analoghi furono più tardi, ma invano, sollevati (2). Infine dalla tribuna del Parlamento si sollevarono più volte delle proteste contro la percezione dei diritti sulle opere cadute nel dominio pubblico, e si propose che fossero dichiarati nulli tali patti (3): ma anche queste critiche e queste proposte non hanno avuto alcun risultato.

Quanto poi alla Germania, si è visto che fu protratto il termine di tutela per Goethe e per Schiller, e che lo stesso si era pensato di fare per il divino *Parsifal* (4).

---

restitue aux travaux de nos devanciers, dont l'Association a commencé par adopter les descendants;

« Considérant que tout auteur qui va spontanément demander à l'ancien répertoire une pièce acceptée depuis longtemps, un titre consacré, les chances les plus assurées d'un succès, ne peut évaluer le secours qui lui est ainsi apporté au-dessous de la part d'un collaborateur;

« Décide:

« 1° *Pour toute pièce notoirement empruntée à l'ancien répertoire, la part faite à l'auteur primitif, part qui sera attribuée aux héritiers de cet auteur ou, à défaut d'héritiers, à la Caisse de Secours qui les représente, sera égale à la moitié des droits revenant à la pièce partout où elle sera jouée;*

« 2° *Il est bien entendu, que si une pièce de l'ancien répertoire est transformée en pièce lyrique, le droit du musicien restera entier;*

« 3° *Si un ouvrage lyrique du domaine public est soumis à une revision, à un travail d'appropriation, à un remaniement de musique, l'auteur de ce travail abandonnera à la Caisse de Secours la moitié des droits attribués à la musique.*

« *La Commission se réserve le droit d'appréciation sur toutes réclamations et en toutes circonstances* ».

(1) Cfr. App. Parigi, 17 novembre 1860, riportata da Chosson, op. cit., pag. 226 e seguenti.

(2) Cfr. Trib. civile della Senna, 2 giugno 1875 (*Annales de la Société des auteurs*, 1875, 441), riportata anch'essa da Chosson, op. cit., pag. 228 e seguenti.

(3) Lo Chosson, op. cit., pag. 223, dimostra che la « Comédie Française », che paga i diritti d'autore a norma del decreto 29 dicembre 1859, ha versato, nell'anno teatrale 1911-1912, alla Società degli autori, L. 297.891,17. Se avesse invece aderito al trattato, siccome la percentuale da questo imposta è minore, avrebbe pagato, anche per le opere cadute in dominio pubblico, L. 284.720,83.

(4) Cfr. vol. I, pag. 93, nota 2.

In Italia infine è protratto di due anni il termine di protezione per il *Barbiere di Siviglia* (1), e i grandi editori di musica si sono oramai assicurato il monopolio delle opere musicali.

Adunque solo in casi eccezionali, la legislazione ha largheggiato con gli eredi degli autori. Ma per quanto non si dubiti che la legge speciale possa derogare alla generale (2), il sentimento giuridico moderno non vede con favore siffatte deroghe (3). Tanto meno poi può giudicarsi con favore il monopolio degli editori italiani, in quanto esso è attuato a loro vantaggio, non, come in Francia, alla fondazione di una Cassa di soccorso. Perciò le Commissioni legislative e molti valentuomini sono intenti ad escogitare i mezzi per abbattere dalle fondamenta questo esoso monopolio (4).

### **958**. *Abbandono dell'opera al dominio pubblico.*

Si dubita se l'autore possa abbandonare la sua opera al dominio pubblico, quando ciò possa ledere le ragioni dei creditori o degli eredi riservatari. Duvergier (5) sostiene che non possano esser lese le ragioni degli eredi riservatari; ma la stessa soluzione deve essere estesa anche rispetto ai creditori, se ricorrano le ipotesi delle azioni surrogatoria e pauliana (art. 1234 e 1235 cod. civ.). La proprietà intellettuale comprende infatti, come si è già visto, non solo diritti personali, ma anche diritti di sfruttamento economico. Rispetto a questi ultimi i creditori e gli eredi riservatari possono far valere le loro ragioni, secondo i principî generali del diritto. Adunque, l'autore può abbandonare l'opera al dominio pubblico, solo quando tale fatto non leda nè i creditori nè gli eredi riservatari.

---

(1) Cfr. vol. I, pag. 120, nota 5.

(2) L. 80, Dig. 50, 17: *In toto jure generi per speciem derogatur, et illud potissimum habetur, quod ad speciem directum est.*

Cfr. anche Pouillet, op. cit., n. 156, pag. 175.

(3) Se ne sono avute le prove a proposito del *Barbiere di Siviglia* e del *Parsifal*. Inoltre, si ricordino gli sforzi fatti per far cessare il monopolio perpetuo, che i grandi editori musicali sono riusciti ad assicurarsi di fatto, malgrado la legge.

(4) Cfr. vol. I, n. 224, pag. 166 e seg.; n. 661, pag. 458 e seg.; n. 705, pag. 508.

(5) *Collection des lois*, pag. 300, Paris 1866.

**959.** L'abbandono in argomento può essere *espresso*, come se l'autore lo dichiari sulla copertina del libro; ovvero abbia riportato il premio in un concorso, in cui si era, *sub verbo signanter*, stabilito che l'opera premiata potrà essere riprodotta da chiunque (1-2).

Può essere anche *tacito*, almeno secondo alcuni giuristi; ma in tal caso deve risultare da fatti precisi e concordanti (3), i quali facciano presumere la rinunzia dell'autore ai suoi diritti (4-5). Così infatti è avvenuto per la

---

(1) Questa clausola non è infrequente. Infatti lo Stato o le Accademie, che bandiscono tali concorsi, e che dovrebbero sfruttare l'opera premiata, preferiscono farla entrare subito nel dominio pubblico, perchè, meglio diffusa, riesca più utile alla collettività.

Si noti però che, anche in tal caso, l'autore ha diritto d'impedire che la pubblicazione avvenga in modo inesatto e incompleto. Cfr. Appello Parigi, 14 agosto 1860 (*Pataille*, 1860, 429).

(2) In Francia è diffusa opinione che la cessione delle opere allo Stato induce abbandono completo di tutti i diritti d'autore. Tali opere infatti sono destinate a diffondere il senso artistico, e perciò diventano proprietà pubblica.

Cfr. Trib. civ. della Senna, 17 maggio 1834 (riportata da Blanc, opera citata, pag. 259); 20 aprile 1855 (*Sirey*, 1855, II, 431); Trib. correz. della Senna, 21 marzo 1839 (*Gaz. Trib.* del giorno successivo); Trib. comm. della Senna, 7 novembre 1867 (*Pataille*, 1867, 361); App. Parigi, 5 giugno 1855 (*Sirey*, 1855, II, 431); 24 aprile 1872 (*Pataille*, 1873, 46); 7 agosto 1889 (*Ibid.*, 1889, 93).

Quanto poi alla dottrina, cfr. Gastambide, op. cit., pag. 314. Infine deve tenersi presente il regolamento 3 novembre 1878, a norma del quale lo Stato non solo ha il diritto di fare e di permettere le riproduzioni delle opere da lui acquistate, ma di proibirne la ripetizione ai loro autori.

(3) Perciò è stato deciso che non inducano abbandono nè la pubblicazione di un discorso senza permesso dell'autore; nè la riproduzione dell'opera in un giornale o in una rivista; nè l'esposizione pubblica di un'opera artistica, ecc. Cfr. Trib. correz. della Senna, 21 marzo 1839 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo); Trib. civ. della Senna, 30 giugno 1894 (*Pataille*, 1895, 91), e 25 novembre 1895 (*Ibid.*, 1896, 100).

(4) Gli antichi trattatisti sostengono che l'abbandono tacito si possa anche desumere dalla omissione delle formalità di legge. Ho già detto però che non può approvarsi il sistema della legge vigente, che, per il mancato adempimento di tali formalità, commina la decadenza dei diritti d'autore. Tale omissione dovrebbe soltanto costituire uno degli elementi per presumere l'abbandono.

(5) Nessun termine di prescrizione estintiva è stato in proposito fissato dalla legge, per la estinzione dell'azione di revindica della proprietà letteraria. Siccome però l'azione più frequente è quella di contraffazione, essa si estingue a norma delle regole e nei termini stabiliti

*Marsigliese* (1). Per essa la giurisprudenza ha ritenuto che l'autore, Rouget de l'Isle, ne avesse fatto omaggio alla Nazione, perchè tollerò che fosse suonata e cantata in pubblico, e che fosse riprodotta in molte edizioni, senza muoverne doglianza.

### 960. *Perdita dell'unico « corpus mechanicum ».*

Questo fatto estingue non solo il diritto esclusivo dell'autore, ma addirittura l'opera; e se l'autore non potrà o non vorrà ricostruirla, non risorgerà mai diritto su di essa, in favore di chicchessia.

---

dal Codice penale. Estintasi però l'azione di contraffazione, non ne deriva che l'opera cada nel dominio pubblico. Ciò potrà verificarsi — per coloro che ammettono l'abbandono tacito — quando l'autore abbia tollerato per lungo tempo molteplici contraffazioni, dimostrando così l'intenzione chiara e precisa di volere abbandonare al dominio pubblico i suoi diritti di autore sull'opera. E solo in tali sensi può parlarsi di prescrizione estintiva, che è del resto proscritta espressamente da alcune leggi, come dall'art. 592 del Codice civile portoghese.

Il Piola-Caselli, pag. 654, dall'avere la nostra legge innovato il sistema accolto da quella del 1865, rispetto al deposito tardivo, trae ragione di dubitare dell'ammessibilità della rinunzia tacita, e gli pare quindi che, dopo qualche contraffazione dell'opera, l'autore possa « revocare efficacemente la rinunzia rispetto a tutte le altre persone della collettività, che punto non furono rappresentate da colui che ha riprodotto l'opera ». È in tale opinione egli è stato indotto anche dal pensare che non vi è una forma giuridica, nella quale possa essere espressa l'accettazione della collettività. Ora, come manca tale forma, manca anche quella per la revoca della rinunzia, che pure dovrebbe essere identica; e d'altra parte l'abbandono della proprietà letteraria non si può desumere solo dall'avere tollerate, per un tempo più o meno lungo, le riproduzioni abusive, ma anche da altri fatti, quale il congratularsi dell'autore con l'editore per la precisione della riproduzione, per la diffusione data al libro; la citazione dell'edizione contraffatta; l'accettazione di esemplari e di copie dell'opera, ecc. Cfr., al riguardo, Gierke, *Deutsches Privatrecht*, § 90. vol. I, pag. 825 e seg., Leipzig 1895-1905; Huard, op. cit., n. 118; Scheele, *Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künsterlischen und photographischen Werken*, pag. 23, Leipzig 1892, ecc.

(1) Trib. civ. della Senna, 21 ottobre 1830 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo).

Lo stesso è avvenuto, in Italia, per gli *Inni di Garibaldi* e *di Mameli*, per i quali anzi non è stata intentata azione giudiziaria contro coloro che li riproducevano e li spacciavano. I detti *Inni*, al canto dei quali si sono compiute le meravigliose gesta del nostro risorgimento, non sono mai stati nel dominio esclusivo di alcuno, e sono sacri alla Nazione.

**961.** *Espropriazione per pubblica utilità.*

Si disputa se sia ammessibile in questa materia la espropriazione per pubblica utilità, cioè la più alta forma di coercizione sui beni.

*Astrattamente*, e specie nella scuola francese, è contestata l'applicabilità di tale procedimento esecutivo alla proprietà intellettuale. Si adduce infatti che manca nella legge speciale la norma che autorizzi l'espropriazione; che non vi provvede neanche la legge sull'espropriazione per pubblica utilità, la quale riflette unicamente i beni materiali. Si aggiunge altresì che l'interesse generale non esige, nella subbietta materia, la violazione dei diritti dell'autore o dei suoi eredi, poichè « il est difficile de justifier l'obligation d'exploiter en matière d'inventions industrielles; il l'est plus encore, quand il s'agit d'œuvres littéraires et artistiques; car, si l'humanité ne peut se passer des inventions, la littérature et l'art, quel qu'en soit le prix, sont moins nécessaires au progrès général » (1). Che se proprio talvolta sorgesse la necessità di procedere all'espropriazione per pubblica utilità di un'opera dell'ingegno, vi si provvederebbe con legge speciale.

Non è chi non veda quanto questa concezione individualistica possa recare pregiudizio al progresso intellettuale della Nazione. Perciò non è seguìta dalle altre leggi, alcune delle quali comminano la decadenza dei diritti d'autore, quando non vi sia sul mercato un sufficiente numero di esemplari dell'opera (2); altre più giustamente autorizzano lo Stato a concedere in tali casi delle licenze a chi ne faccia domanda (3).

---

(1) Così Huard, op. cit., pag. 91. Cfr. anche Bry, op. cit., pag. 636; Gastambide, op. cit., pag. 148; Pouillet, op. cit., n. 204, pag. 233; e, per la giurisprudenza, Cassazione di Francia, 3 marzo 1826 (riferita dal Blanc, op. cit., pag. 171).

Si ricordi però che il disegno di legge Villemain, del 1841 (cfr. vol. I, n. 187, pag. 102), ammetteva l'espropriazione della proprietà intellettuale, per causa di pubblica utilità.

(2) Art. 40 e seg. della legge spagnuola del 10 gennaio 1879.

(3) La regola, che era già sancita nell'art. 5 della legge inglese 1º luglio 1842, è stata confermata dall'art. 4 del *Copyright Act* del 1911: « Se ad un'epoca qualunque dopo la morte dell'autore di un'opera let-

**962**. Nel diritto italiano, i beni mobili non possono, generalmente, essere oggetto di espropriazione per pubblica utilità (1). Ciò del resto corrisponde alle tradizioni legislative e dottrinali italiane e straniere (2).

Ma il rigore di tale regola apparve ben presto iniquo, sopratutto rispetto ad alcune speciali categorie di mobili, e cioè per gli oggetti di pregio artistico, per i diritti d'autore, e per le privative industriali.

Già sotto l'impero della legislazione sarda, era stata manifestata l'opinione che la proprietà intellettuale potesse essere espropriata: « Il Governo... potrebbe, adoperando con molto riserbo la potenza pubblica di cui gli è confidata la direzione, spodestare il proprietario di un prodotto intellettuale richiesto da imperioso bisogno generale » (3). E anzi vi era finanche chi sosteneva che anche i mobili potevano essere oggetto di espropriazione di pubblica utilità, pur senza speciale precetto legislativo (4).

**963**. Il legislatore italiano ha per altro tagliato corto a tutte le questioni, relativamente ai mobili di cui in argomento (5).

---

teraria, drammatica o musicale, che è stata pubblicata o rappresentata in pubblico, si denunzia al Comitato giudiziario del Consiglio privato che il proprietario del diritto d'autore sopra un'opera si è rifiutato di riprodurla o di autorizzarne una riproduzione, o ha rifiutato di autorizzarne la pubblica rappresentazione, e che, per effetto di questo rifiuto, l'opera si trovi così sottratta al pubblico, il proprietario del diritto d'autore potrà ricevere una ingiunzione di dover accordare una licenza per riprodurre l'opera o rappresentarla in pubblico, secondo il caso, nei termini e nelle condizioni che il Comitato giudiziario riterrà giusto determinare ».

(1) Cfr., al riguardo, SABBATINI e BIAMONTI, *Commento alle leggi sulle espropriazioni per pubblica utilità*, 3ª ediz., vol. I, pag. 114 e seguenti, Torino 1913-1914.

(2) Cfr. gli ampî richiami in SABBATINI e BIAMONTI, op. cit., pag. 116, nota 1.

(3) VIGNA e ALIBERTI, *Dizionario amministrativo*, vᵉ *Espropriazione*, vol. III, n. 9, pag. 841, Torino 1846.

(4) Cfr. DE BOSIO, *Dell'espropriazione e degli altri danni che si recano per causa di pubblica utilità*, vol. II, n. 51, pag. 84, in nota, Venezia 1857; e, per il diritto vigente, BIANCHI, *Corso di Codice civile italiano*, vol. IX, p. I, pag. 1063 e seg.; PACIFICI-MAZZONI, *Codice civile italiano. Trattato della distinzione dei beni: della proprietà e delle servitù personali*, 6ª ediz., n. 93, pag. 121 e seg., Firenze 1904.

(5) Per gli oggetti mobili d'arte, cfr. l'art. 5 della legge 20 giugno 1909, n. 365; per i brevetti d'invenzione, il R. decreto 28 gennaio 1915,

Limitandomi ora alla proprietà intellettuale, l'articolo 20 del Testo Unico del 1882 prescrive:

« I diritti d'autore, eccettuato soltanto quello di pubblicare un'opera durante la vita dell'autore, possono acquistarsi dallo Stato, dalle Provincie e dai Comuni in via di espropriazione per causa di pubblica utilità.

« La dichiarazione di pubblica utilità è fatta (1) sulla proposta del Ministero di Pubblica Istruzione, sentito il Consiglio di Stato (2).

« L'indennità a pagarsi è stabilita in via amichevole. In difetto d'accordo, il Tribunale nomina tre periti per estimare il prezzo dei diritti da espropriare. Questa perizia è parificata alle perizie giudiziali ».

**964**. Come si vede, la nostra legge ammette espropriazione per pubblica utilità di tutti i diritti d'autore, eccettuato soltanto quello di pubblicare un'opera durante la vita dell'autore. Tale eccezione si giustifica con la ragione che il diritto d'inedito non deve subire nessuna coartazione, neanche quando l'interesse pubblico reclamerebbe la pubblicazione dell'opera. Passato però negli eredi, tale diritto si attenua, perchè il pubblico ha il diritto di non privarsi del godimento intellettuale che può procurargli l'opera, e di sfruttarne le idee o la loro forma, per la creazione di altre opere. Sicchè contro gli eredi che, o per ignoranza o per malafede, volessero sottrarre all'aspettazione legittima della dottrina, della coltura e dell'arte nazionale un capolavoro, soccorre il procedimento di espropriazione per pubblica

---

n. 49, che è stato proposto per la conversione in legge, col progetto presentato alla Camera dei Deputati, nella seduta del 18 febbraio 1915.

Su quest'ultimo decreto, cfr. il mio studio *La guerre et les brevets* (*La propriété industrielle*, 1915, pag. 61 e seg.).

(1) Sarebbe bene sancire, nella futura riforma, che la dichiarazione debba essere fatta con decreto reale.

(2) Più che il Consiglio di Stato, a valutare il valore intrinseco di un'opera dell'ingegno, sarebbe bene sentire il Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, se proprio non si volesse rimettersi al Ministro competente. Ma, purtroppo, in Italia siamo avvezzi a coprire le responsabilità dei Ministri coi pareri dei Consigli tecnici, e le cose non vanno meglio di come andrebbero, se fossero affidate ad un solo funzionario. Perciò comprendo benissimo che è inutile opporsi a questa tendenza legislativa, fondata sulla *sfiducia* verso i funzionari dello Stato, siano pure i più elevati.

utilità, che può essere esperito dallo Stato, dalle Provincie e dai Comuni. Il diritto espropriato però, passato in uno di questi enti pubblici autarchici, è soggetto, quanto alla durata, all'art. 11 della legge, se ne ricorrono le condizioni; e il ventennio comincia dalla data della pubblicazione e non da quella dell'espropriazione, perchè altrimenti si potrebbe ottenere lo scopo opposto di quello propostosi dalla legge, espropriando, per es., il diritto di riproduzione di un'opera che sta per cadere nel dominio pubblico. Che se l'opera fosse stata già pubblicata da venti o più anni, essa cadrebbe *illico et statim* nel dominio pubblico: il che del resto può essere molte volte opportuno, per l'elevato prezzo datole dagli aventi diritto, e per la effettiva utilità dello spaccio di essa.

Qualora poi l'edizione d'un libro utile non si trovasse più in commercio, sarebbe preferibile adottare il sistema della licenza obbligatoria, che ho già patrocinato (vol. I, n. 663, pag. 463 e seg.), come opportuna riforma al secondo periodo di tutela. Anzi, date le condizioni della stampa italiana e l'enorme costo dei libri, in ispecie degli scientifici, sarebbe proprio desiderabile che fosse espropriato il diritto di riproduzione e di spaccio in danno di chi mette in vendita la propria opera ad un prezzo esagerato.

**965.** In Italia si è avuto un caso di espropriazione per pubblica utilità (1). Se però giustamente il Ferrara rimprovera il Bruno di avere dichiarato che « mai la pratica ha posto esempî di simili espropriazioni », non è a dubitare, a parer mio, che il caso non si prestava a tale procedimento, malgrado che vi si sia fatto ricorso.

Riepilogo brevemente i fatti.

**966.** Giacomo Leopardi, che per sette anni aveva convissuto con Antonio Ranieri, era morto in Napoli il 15 giugno 1837, mentre infieriva il colera. E si deve alla pietà dell'amico suo, se il suo corpo potette sottrarsi alla sepoltura comune, ed essere inumato nella chiesa di S. Vitale a Fuorigrotta. Alla morte sua il grande poeta recanatese lasciò moltissimi

---

(1) Cfr., al riguardo, *Il Senato italiano e Giacomo Leopardi*, Roma 1889; L. Ferrara, *L'esecuzione forzata nel diritto d'autore*, pag. 634 a 663, Napoli 1904.

manoscritti, che gelosamente il Ranieri custodì (1); e, dicendosene l'unico depositario e il solo possibile editore, ne vietò l'esame a molti filologi, italiani e stranieri, che desideravano fossero resi alla Nazione quei manoscritti, atti ad illustrare meglio la vita e le opere del grande di Recanati. Inoltre il Ranieri, col suo testamento olografo del 10 marzo 1884, legando i manoscritti suoi e i leopardiani alla Biblioteca Nazionale di Napoli, dispose che la loro consegna si dovesse avverare alla morte dell'ultima delle sue due familiari, Francesca Gnarro e Maria Carmela Castaldo, alle quali fece divieto d'introdurre persone estranee, tranne una sola donna addetta al loro servizio, nella sua casa, al fine di « conservare più che sia possibile, nella forma in cui si trova, « quel modestissimo nido creato dalla pietà della sorella « Paolina ».

**967**. Appostisi i suggelli all'abitazione del Ranieri, gli esecutori testamentari, con atto del 9 febbraio 1888, citarono la Biblioteca Nazionale di Napoli per assistere alle operazioni d'inventario; e, nella seduta del 12 maggio successivo, comparve il conte Giacomo Leopardi, per rivendicare i manoscritti dello zio. Rinviate le parti davanti al Pretore del Mandamento Stella (Napoli), questi, con ordinanza del 18 maggio 1888, ammise l'intervento del Leopardi (2), ed ordinò l'apposizione dei suggelli ai manoscritti e la consegna dei pacchi suggellati ad uno degli esecutori testamentari, il comm. Santamaria-Nicolini. Quindi, nominato quest'ultimo Primo Presidente della Corte d'appello di Venezia, con

---

(1) Il Ranieri pubblicò la maggiore e miglior parte di tali manoscritti, in due volumi (Napoli 1860). Inoltre scrisse alla famiglia Leopardi: « Ho in deposito i manoscritti del vostro illustre parente; « quando li vorrete venite a chiedermeli ». E poichè nessuno li richiese, si deve esser grati al Ranieri di avere conservato con ogni cura i preziosi manoscritti.

(2) Contro il detto intervento, da parte degli esecutori testamentari e delle due vecchie legatarie, si era opposta la prescrizione ultratrentennale per l'accettazione dell'eredità. Il Pretore rigettò l'eccezione, dicendo che « il chiesto intervento nella specie è non solo d'interesse privato, ma di un interesse elevatissimo, come quello che riguarda un tesoro della repubblica letteraria..... ». Bene però il Ferrara, op. cit., pag. 639, nota che la vera ragione era « che i diritti della personalità, in quanto di essi qualcosa passa agli eredi, non sono prescrittibili, nè meno per opera delle prescrizioni ultratrentennali ».

sentenza del 7 febbraio 1890, venivagli surrogato nella custodia il Pio Monte della Misericordia, erede testamentario del Ranieri.

**968.** Senonchè, nel Paese, si era venuta accentuando una corrente in favore della pubblicazione degli scritti del Leopardi, sopratutto verso il 1897, in cui si pensò di preparare le onoranze per il centenario, che ricorreva l'anno seguente; e se ne fecero propugnatori, nelle Camere legislative, i senatori Mariotti, Santamaria-Nicolini e Carducci (1); il deputato De Nicolò (2), e infine il senatore Brioschi (3). Frattanto, con rogito per notar Capo Errico, del 15 maggio 1897, il conte Leopardi rinunziava ad ogni suo diritto sui manoscritti leopardiani in favore del Ministero della Pubblica Istruzione, e lo autorizzava fin d'allora a prenderne possesso.

**969.** Intorno al procedimento da usare a tal fine sorsero delle divergenze. L'Avvocatura erariale sostenne che si dovesse procedere ad una vera e propria espropriazione per pubblica utilità; il Ministro Gianturco ritenne invece che si potesse e si dovesse chiedere al Tribunale l'autorizzazione a copiare e pubblicare i manoscritti leopardiani, e ciò per non impigliarsi nella quistione della proprietà dei manoscritti con la famiglia Leopardi. Prevalse la prima opinione, e si compì tutta la procedura di espropriazione, che sollevò soltanto una larva di reclamo allo stesso Ministro per parte delle familiari del Ranieri, le quali non riscossero neppure il mandato di lire 500, rappresentante l'indennità per l'espropriazione. Tale procedura è stata trovata legale ed opportuna da Luigi Ferrara.

---

(1) Tornata del 9 aprile 1897 (*Atti del Senato*, Legis. XX, Sess. 1ª, pag. 54 e seg.). È degno di nota che GIOSUÈ CARDUCCI, con fine senso giuridico, rilevò: « ...Oltre ai diritti giuridici testamentari c'è qualche cosa di più; c'è il sentimento della Nazione, c'è l'aspettazione della dottrina, della coltura e dell'arte, che esigono l'eredità dei manoscritti... Noi scrittori, lettori, cultori del bello e delle grandi memorie, abbiamo il diritto di conoscere ancora quello che del nostro scrittore può rimanerci, se non altro per aiuto d'interpretazione a quello che scrisse... ».

(2) Tornata del 28 maggio 1897 (*Atti del Parlamento*, Legis. XX, Sess. 1ª, pag. 1116 [discorso GIANTURCO] e 1117 [discorso DE NICOLÒ]).

(3) Tornata del 13 luglio 1897 (*Atti del Senato*, Legis. XX, Sess. 1ª, pag. 1136).

**970.** Però l'opinione concorde della nostra dottrina non mi sembra fondata, e trovo le ragioni dei miei dubbî così nella nota ministeriale del 26 maggio 1897, diretta all'Avvocatura erariale, come nelle incertezze che sorsero per necessità ineluttabile, durante tutto il procedimento di espropriazione.

E infatti cominciamo a domandarci che cosa si è espropriato. La stessa domanda si fecero l'Avvocatura erariale, e il Ministro. — Ecco che cosa deduceva l'Avvocatura: « Che cosa si espropria? — L'autografo come tale? — No. Di questo non sono proprietarie la Gnarro e la Castaldo. — Il contenuto dei manoscritti? — No, per la stessa ragione. — Una tal quale utilità patrimoniale nel mostrare ad altri i manoscritti? — No certo: nulla giustifica codesta offesa alla memoria del Ranieri, ch'egli abbia inteso lasciare i manoscritti leopardiani nelle mani delle sue familiari, eventuale fonte di più o meno generose mance; invece d'ogni parte scaturisce la prova del contrario. Dunque non si espropria che quel tanto di diritto patrimoniale che può rispondere all'*onere-onore* di vegliare alla conservazione dei manoscritti ».

E il Ministero, quando si accorse che i periti nominati dal Tribunale per la liquidazione dell'indennità di espropriazione volevano commisurarla al valore dei manoscritti, ebbe a scrivere: « Questo Ministero ha chiesto l'espropriazione non dei manoscritti leopardiani, che sono già proprietà dello Stato, ma solo del diritto che hanno le signore Gnarro e Castaldo di opporsi alla immediata consegna di quei manoscritti alla Biblioteca Nazionale, cui spettano per disposizione del testamento Ranieri; diritto che impedisce la immediata pubblicazione dei medesimi, riconosciuta di pubblica utilità ». E più giù: « Tale diritto poi, notisi, ha perduto ogni valore patrimoniale, dopo che, pel sequestro ordinato dall'Autorità giudiziaria, ha cessato di essere un diritto di custodia. Sino a quando quelle signore avevano l'onere-onore di custodire quei manoscritti, si poteva forse sostenere che quell'onere di custodia fosse valutabile, in quanto un onore desiderabile. Attualmente però il diritto di custodia spetta al sequestratario giudiziale e alle suddette signore rimane solo il diritto negativo di opporsi alla immediata pubblicazione dei manoscritti. Questo è il diritto che i

periti debbono valutare; *ed è chiaro che la valutazione deve farsi avuto riguardo solo alla cedibilità*, ossia al valore di alienazione del diritto in sè, non già in rapporto al valore degli oggetti colpiti da tale diritto negativo ».

Come si vede, eravi grave incertezza di criterî rispetto al diritto da espropriare, perchè si voleva per forza usare un procedimento che non si attagliava al caso. Da una parte infatti si riteneva che si espropriasse il diritto di custodia; dall'altra il diritto *negativo* di opporsi alla pubblicazione dei manoscritti, che, per ragioni evidenti di logica e di tecnica giuridica, avrei piuttosto denominato diritto *positivo* (purtroppo!) di negare la pubblicazione dei manoscritti. Ed anche a ritenere l'espropriabilità di tale diritto, esso non si doveva commisurare alla sua cedibilità, perchè per sua natura era incedibile, essendo stato lasciato dal Ranieri alle sue familiari *intuitu personae*, tanto è vero che vietava loro l'intromissione di qualunque persona in casa, fosse pure un filologo e un poeta del valore dello stesso Leopardi, e dava il diritto di impedire la pubblicazione a due vecchie analfabete! Il vero è che si brancolava nella incertezza, e, quando la pratica presentava i lati deboli del procedimento, si pensava che una frase, anche se giuridicamente inesatta, potesse mettere a posto tutto. Così, resosi insostenibile dichiarare che si espropriava il diritto di custodia, che era venuto meno per fatto stesso delle parti e del giudice, si pensò al diritto di opporsi alla pubblicazione dei manoscritti, e si disse cosa non esatta, che l'indennità dovesse commisurarsi rispetto alla sua cedibilità, mentre esso era incedibile. E manco male che le familiari del Ranieri si limitarono ad un semplice reclamo amministrativo, anzichè impugnare il Decreto reale 23 agosto 1897, che autorizzava l'espropriazione! Allora si sarebbe svolta la vera questione, e, a parer mio, si sarebbe dovuto riconoscere che mancava l'*ubi consistat* del procedimento di espropriazione.

**971.** Ma procediamo oltre. Quali diritti spettavano effettivamente alle familiari del Ranieri? Per dare una risposta esatta a questa domanda, occorre esaminare quale fosse, rispetto ai manoscritti leopardiani, la figura giuridica del Ranieri. Che ne fosse possessore è certo, ma non è ugualmente certo che ne fosse proprietario. E infatti a quale titolo

egli avrebbe potuto vantare su di essi i diritti dominicali? Non a titolo di erede legittimo o testamentario, o anche di semplice legatario, perchè non ne era il caso. Nemmeno per la presunzione derivante dall'art. 707, perchè il possesso vale titolo, quando però si sia in buona fede e si produca un giusto titolo di acquisto. Per donazione manuale neppure, perchè in ogni caso questa sarebbe stata nulla, essendo di gran lunga superiore ai limiti legali. Di vendita, permuta, ecc. non era nemmeno a parlare, anche perchè, negli scritti giustificativi della sua condotta, il Ranieri non ne fece mai il più lontano accenno. Restava quindi l'ipotesi più probabile, che egli ne fosse possessore, perchè il Leopardi era convissuto con lui per sette anni, ed in sua casa era morto, lasciando naturalmente colà tutto quanto aveva di suo, e con esso i preziosi manoscritti dei quali si discute. Egli era quindi semplice *depositario* dei medesimi. D'altronde avrebbe dovuto lui provare i diritti dominicali su quei manoscritti, perchè bastava che gli eredi legittimi del Leopardi avessero dimostrato che erano scritti del loro congiunto, perchè soccorresse loro la presunzione dell'appartenenza di essi al loro autore, tanto più che il possesso del Ranieri era giustificato dal fatto della convivenza, e non vi era nessuna ragione giuridica, per ritenere tale possesso *pro suo* (1). Laonde una azione di revindica da parte del conte Giacomo Leopardi mi sarebbe apparsa fondata, nè si sarebbe potuto opporre dal Ranieri o dai suoi aventi causa la prescrizione acquisitiva, perchè il diritto d'inedito trapassa negli eredi, non nei possessori, e, come diritto di personalità, non si prescrive. D'altronde, fosse stato pure il Ranieri proprietario dei manoscritti, non si sarebbe per ciò solo potuto ritenere che si fosse in lui trasferito anche il diritto d'inedito, che passa agli eredi, *jure sanguinis*, in mancanza di espressa disposizione testamentaria.

**972.** Ora, dal momento che il nipote dell'estinto aveva ceduti al Ministero tutti i suoi diritti, compreso quello di provvedere alla pubblicazione di ciò che si fosse creduto opportuno, ne deriva che lo Stato era sottentrato a lui nella

---

(1) A questo si aggiunga la confessione del Ranieri, contenuta nella sua lettera, riportata a pag. 200, nota 1.

identica posizione giuridica in cui lo tenevano i legami di sangue e di nome che lo univano al suo glorioso antenato.

Perciò il diritto di proprietà, che vantava lo Stato su quei manoscritti, e che veniva riconosciuto anche dalle familiari del Ranieri nel citato reclamo, derivava non già dal testamento del Ranieri, che aveva disposto della proprietà di essi in favore della Biblioteca Nazionale, ma dalla rinunzia contenuta nel rogito 15 maggio 1897, per notar Capo. E da questa deriva una conseguenza pratica rilevantissima. Se il diritto dello Stato avesse dovuto ravvisarsi nel testamento Ranieri, siccome trattavasi di un legato *condizionato*, lo Stato avrebbe avuto il dovere di rispettarne la condizione, come d'altra parte le usuarie avrebbero avuto il dovere e il diritto di opporsi alla copia e alla riproduzione dei manoscritti: anzi tale divieto non avrebbe potuto essere revocato nè dall'Autorità giudiziaria, nè mediante espropriazione. Ammesso invece che il Ranieri era semplice depositario dei manoscritti e che la loro proprietà spettava al conte Leopardi, lo Stato non aveva il dovere di osservare la condizione apposta dal Ranieri nel suo testamento, ed anzi questi non aveva nemmeno diritto ad apporre nel suo testamento la condizione, che i manoscritti dovessero essere consegnati alla Biblioteca Nazionale, solo quando fosse morta l'ultima delle dette familiari. E poichè ritengo fermamente che non il Ranieri ma lo Stato fosse proprietario dei manoscritti, il procedimento di espropriazione era e fu un non senso, sia per le ragioni già dette; sia perchè non si espropria quello di cui si è già proprietario; sia infine perchè non vi era nessun criterio per la liquidazione dell'indennità di espropriazione, tanto è vero che il prof. Ratto suggeriva d'indicarla simbolicamente nell'unità di una lira, il che non si fece, soltanto per non incorrere nel ridicolo.

**973.** Così, per motivazione alquanto diversa, sono venuto alla stessa conclusione del Ministro del tempo, Emanuele Gianturco, il quale compì, con mente illuminata, l'alto proposito, di onorare nel miglior modo possibile Giacomo Leopardi.

Egli infatti scriveva:

« ... Siffatte opposizioni (delle usuarie) si eliminano facilmente, ricordando che i manoscritti leopardiani non possono

essere riguardati come *carte domestiche*. Per la loro natura e per l'autore sono invece da ritenere quali veri e proprî documenti acquisiti (1) al patrimonio letterario nazionale. E poichè custode di tal patrimonio è il solo Ministero della Pubblica Istruzione, ogni disposizione che tenda ad invadere od a distruggere quell'eminente prerogativa deve essere ritenuta come contraria alla legge. Come non scritta, dunque, perchè contraria alla legge, deve ritenersi la condizione apposta dal Ranieri al legato dei manoscritti, mercè la quale la custodia fu, senza alcun riguardo nè alla natura nè alla importanza degli stessi, affidata a due vecchie serve.

« Ma, oltre a ciò, quella condizione non può essere più invocata, essendo venuta meno, per il fatto stesso delle parti e per opera del giudice, la ragione da cui fu determinata. Il Ranieri, infatti, volle che la consegna dei manoscritti non venisse eseguita prima della morte delle usuarie legatarie, perchè fu suo precipuo intendimento quello di conservare nello *statu quo*, durante la vita di quelle familiari, la casa di abitazione, od il *nido*, come egli la chiamò, *che la pietà della sorella Paolina ebbe a creargli*. Ora, poichè, per le intervenute contestazioni, quella conservazione non potè essere effettuata, e quell'intendimento non potè essere attuato, essendo stato, dal Pretore di Napoli prima, dal Tribunale della stessa città poi, ordinato il deposito di quei manoscritti *fuori* la casa del Ranieri, è evidente che venne a cessare la ragione che aveva determinata o quanto meno ispirata quella condizione. E se è certo in diritto che, *cessante ratione legis cessat et ipsa lex*, non è meno certo che lo stesso principio possa utilmente invocarsi in tema di disposizioni testamentarie condizionali e conchiudere nella specie per la inefficacia dell'apposta condizione.

« Riguardato poi questo Ministero anche con la sola qualità di *legatario*, non è meno certo che con ogni fondamento

(1) A questo punto, il Ferrara, op. citata, pag. 648, pone un punto ammirativo in parentesi. Vi è però da meravigliarsi della sua meraviglia, perchè, o per la rinunzia del conte Leopardi, ovvero per il testamento del Ranieri, al quale il Ferrara dà tanta importanza, i manoscritti leopardiani appartenevano già allo Stato. Del resto il Ministro della Pubblica Istruzione, come custode del patrimonio letterario nazionale, aveva diritto di conservarli all'ammirazione dei dotti.

e con ogni diritto può farsi a pretendere l'autorizzazione a copiare e pubblicare i manoscritti leopardiani, pur continuando il Pio Monte della Misericordia a detenerli, imperocchè tale facoltà scaturisce evidentemente dalla qualità di proprietario che il testatore gli ebbe a conferire. La copia e pubblicazione, poi, non rappresentano in ogni caso che mezzi opportuni ed idonei ad integrare la custodia e viemmeglio assicurarla; ond'è che, anche guardata da questo aspetto, l'azione da esercitare non potrebbe al certo incontrare alcun ostacolo legale; anche perchè sarebbe diretta ad assicurare un effetto della disposizione del testatore che altrimenti potrebbe mancare, rimanendo la cosa legata esposta ad ogni sorta di pericoli, di sottrazione o di distrazione, ed alla possibilità che non pervenisse nelle mani del legatario.

« Nè varrebbe opporre che tale possibilità fosse stata negli intendimenti del disponente, imperocchè è evidente che in tal caso si sarebbe indotto a ritenere del tutto derisoria la disposizione; e questa ipotesi deve esulare, ricordando che il testatore, *nullo jure cogente*, dispose, e che, libero com'era di disporre, avrebbe ben potuto non lasciare alla Biblioteca quei manoscritti, anzi che lasciarli con l'intendimento che non fossero mai venuti in potere della stessa.

« E tutto ciò va notato, in sostegno dell'azione da esercitare, mentre, in ordine alle possibili opposizioni delle legatarie usuarie, non si dovrebbe disconoscere che per mancanza d'interesse le loro eccezioni sarebbero inammessibili.

« Esaminato ponderatamente il testamento del Ranieri, infatti, si rileva che la disposizione, lungi dal conferire alle due familiari un *diritto* di uso e di usufrutto, contenga invece un vero e proprio *onere* di custodia. *Ed è inconcepibile l'interesse da parte dell'onerato al mantenimento dell'onere.*

« Non potrebbero, poi, le pretese usuarie sostenere di avere interesse morale e materiale alla conservazione e custodia di quei manoscritti. Non interesse morale, perchè nell'atto dell'inventario dichiararono di non sapere nè leggere nè scrivere, tanto vero che non firmarono i verbali; nè si comprende quale soddisfazione morale possa produrre il possesso di quei manoscritti di cose letterarie a due illetterate. E nemmeno interesse materiale, imperocchè avrebbero

dovuto dimostrare di avere un diritto di uso o di usufrutto, e dal testamento risulta invece un semplice diritto di custodia. Ed oltre a ciò insostenibile sarebbe pur sempre la pretensione, ove venisse accampata, che il testatore intese con quella condizione avvantaggiare esse Gnarro e Castaldo, accordando loro implicitamente la facoltà di fare di quei manoscritti una speculazione col renderli visibili ai cultori di cose letterarie, imperocchè rilevasi dal testamento che fu rigorosamente vietato alle familiari d'introdurre nella casa persone estranee, da un canto, e dall'altro fu loro imposto di conservare la casa con tutto quello che vi si conteneva, nella stessa forma in cui si trovava all'epoca della morte.

« E da ultimo nessun argomento favorevole potrebbero le legatarie trarre dall'art. 19 della legge 25 giugno 1865, riprodotto nell'art. 20 della legge del 1882, testo unico, sulla proprietà letteraria, facendosi a sostenere la necessità di un'espropriazione per causa di pubblica utilità, imperocchè, a parte l'inapplicabilità di quella legge, si è già dimostrato che esse hanno un *onere* di custodia e non un *diritto* di uso; e *gli oneri non possono formare mai obbietto di espropriazione* ».

Così, per diversa via, sono pervenuto al medesimo risultato al quale pervenne il Gianturco. Nè l'opinione diversa, che prevalse più tardi, mi fa dubitare dell'esattezza della mia teorica, la quale mi sembra fondata sopra inoppugnabili principî.

## CAPITOLO VIII.

## **Esercizio della proprietà intellettuale da parte degli aventi causa dall'autore.**

### TITOLO I.

### **I singoli contratti.**

#### SEZIONE I.

#### *Principî generali.*

**974.** *L'autore è proprietario dell'opera sua.*

L'autore ha la proprietà intellettuale sull'opera sua (1). Su questo principio non è il caso d'insistere ulteriormente, dopo tutto ciò che si è detto a suo luogo.

**975.** Dal detto principio deriva che spettano all'autore i diritti personali e i patrimoniali, dei quali si è fatto di-

(1) Cfr. la dimostrazione fattane nel cap. II, e *retro*, n. 791, pag. 71; nonchè, Cass. di Francia (Chambre des requêtes), 25 luglio 1887 (*Dalloz*, 1888, I, 5, con *Nota* di SARRUT); e BRUGI, *Della proprietà*, vol. I, n. 18, pag. 70 e seguenti, Torino-Napoli 1911.

Si noti inoltre che giustamente il DE GREGORIO, op. cit., pag. 208, nota 1, rileva che « non rappresenta un progresso, rispetto alla elaborazione che nella dottrina tedesca si era fatta dei concetti di diritto d'edizione e di diritto d'autore, la soluzione adottata dal legislatore tedesco, il quale, nel § 2 della legge 19 giugno 1901, invece d'indicare quale facoltà s'intenda trasmessa col contratto di edizione, indica quali — fra le facoltà che formano il contenuto del diritto d'autore — *restano* nel titolare di questo diritto. Il sistema mi sembra poco logico, come sarebbe quello di indicare, nella ipotesi dei c. d. diritti reali frazionari, il contenuto di tali diritti, enumerando le facoltà rimaste nel proprietario! ».

scorso, e quelli che la dottrina e la giurisprudenza gli assegnano, man mano che la tecnica più progredita ritrova nuove forme di utilizzazione delle opere dell'ingegno. Perciò, rispetto ai diritti patrimoniali, egli è nella posizione in cui si trova il proprietario di cose materiali, relativamente all'oggetto del suo dominio (1): ha, cioè, un diritto non nettamente determinato, ma che comprende tutte le facoltà di cui esso è suscettibile; un diritto che rappresenta non la *somma*, ma la *unità* di tutte le utilità, che si possono trarre dall'opera (2).

Infatti tutte le utilità che attengono allo sfruttamento economico dell'opera sono essenzialmente cedibili (3). L'autore perciò può cederle più o meno limitatamente, come meglio gli aggrada (4).

Si può quindi conchiudere che l'art. 16, 1° comma, della legge speciale, ha fatto logica e corretta applicazione di tali principî, quando ha prescritto: « I diritti guarentiti agli autori con la presente legge si possono alienare e trasmettere in tutti i modi consentiti dalla legge ».

Si apre così un largo campo alle nostre indagini. Occorre infatti studiare i molteplici modi di trasmissione della proprietà intellettuale.

**976.** *L'opera dell'ingegno è cosa incorporale.*

Altro principio generale, che occorre enunciare ed illustrare, è che l'opera dell'ingegno, su cui l'autore esercita il suo diritto, è un bene, una cosa incorporale, un oggetto del diritto, o un oggetto del rapporto giuridico, secondo la terminologia cara al Brugi (5).

**977.** Anche i giureconsulti romani conobbero la distinzione tra cose corporali e incorporali. Come hanno dimo-

---

(1) Salvo naturalmente quelle differenze che derivano dalla natura immateriale dell'oggetto della proprietà intellettuale, e dall'elemento eminentemente personale di questa forma di proprietà. Cfr. al riguardo, vol. I, n. 412 e seg., pag. 262 e seguenti.

(2) Vedi *retro*, n. 791, pag. 71.

(3) Cfr. App. Nancy, 31 maggio 1890 (*Dalloz*, 1893, I, 201).

(4) Cfr. MUSATTI, *Riserva della prima interpretazione dell'opera di teatro* (*Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 836).

(5) *Della proprietà*, pag. 405, Torino-Napoli 1911.

strato gli annotatori di Windscheid (1), era diffuso negli antichi scrittori il concetto filosofico, formulato da Lucrezio:

« Tangere enim et tangi nisi corpus nulla potest res » (2).

Nessuna meraviglia quindi che Gaio (3) scrivesse: « (Res) corporales hae sunt quae tangi possunt, velut fundus, vestis, aurum...; incorporales quae in jure consistunt, sicut hereditas, ususfructus, obligationes ».

**978.** Adunque i giureconsulti romani non identificavano i concetti di *res incorporalis* e *jus*, tanto è vero che i diritti sono portati come esempio di cose incorporali.

Purtroppo, però, fin dalla Parafrasi attribuita a Teofilo, la distinzione romana è stata intesa nel senso che *res incorporales* e diritti fossero una cosa sola. *Ασώματα ἐστιν ἃ εν δικαίῳ συνίσταται*, si legge infatti nella Parafrasi (4). E la Glossa (5): « Sub hoc praedicabili jus continetur: nam in definitione cuiuslibet rei incorporalis oportet te assumere jus ». Infine, per tacer di altri, il Vinnio (6), alle parole « sicut hereditas, ususfructus, usus et obligationes », faceva seguire: « Haec omnia hactenus quidem recte coniunguntur, quatenus jura sunt, sive res incorporales ».

**979.** A poco a poco però la scuola pandettistica moderna ha cercato di chiarire la vera portata della distinzione, posta dai giureconsulti romani (7). E si è rilevato, che illogica sarebbe la distinzione, che volesse porre da un lato le *cose*, dall'altro i *diritti*, cioè due categorie non appartenenti al

---

(1) Op. cit., vol. I, parte I, pag. 659.

(2) *De natura deorum*, Lib. I, v. 304. Cfr. anche: Cicerone, *Topica*, 27; Seneca, *Epist.* LVIII.

(3) *Comm.* II, 12-14. Cfr. anche: §§ 1 e 2, *Inst.* 2, 2; L. 1, § 1, Dig. 1, 8; L. 42, § 1, Dig. 41, 1; e L. 9, Dig. 41, 3.

(4) *Incorporalia sunt quae in jure consistunt.* Ed. Ferrini, pag. 120, 18.

(5) *Ad l.* 1, Dig. 1, 4, Gl. *in iure.*

(6) *In quatuor libros Institutionum imperialium commentarius*, pag. 226 e seg., Lugduni 1777.

(7) Cfr. Bekker, *Pandekten*, vol. I, § 70, pag. 287; Brugi, op. e vol. cit., n. 35, pag. 398 e seg.; Fadda e Bensa, op. e vol. cit., nota *g*, pag. 658 e seg.; Gierke, *Deutsches Privatrecht*, vol. I, § 31, pag. 269 e seg.; Keller, *Pandekten*, § 42, Leipzig 1861: Scialoja, *Diritti reali*, pag. 24 e seg., Roma 1907-1908; Unger, *System des österreichischen allgemeinen Privatrechts*, vol. I, § 45, pag. 353 e seg. (5ª ediz., Leipzig 1892); Waechter, *Handbuch des im Königreich Württemberg geltenden Privatrechts*, vol. II, pag. 208 e seg., Stuttgart 1842-1851; ecc.

medesimo genere, ma di natura profondamente diversa (1). Che se questa distinzione può spiegarsi col fatto, che i Romani immedesimarono il diritto di proprietà con la cosa che ne costituiva l'oggetto, non deve però essere conservata con la medesima portata, che le è stata finora attribuita.

**980**. La distinzione in esame tra cose corporali e incorporali può ricevere maggior luce, proprio a proposito di questi nuovi beni giuridici immateriali, che si vanno formando sotto i nostri occhi. Cose incorporali non sono soltanto i diritti, ma anche quelle che, pure non avendo esistenza materiale, sono protette dal diritto, possono dare un'utilità economica (2). Come scrive il Gierke (3), « il concetto di cosa, come quella di persona, poggia sopra una astrazione fatta dalla coscienza giuridica, e prende sempre in sè soltanto una parte del contenuto della realtà..... La cosa incorporale trova i suoi confini e nello stesso tempo la sua esistenza nella cerchia e nel contenuto del diritto, di cui essa viene pensata come soggetto ».

L'ordinamento giuridico moderno va riconoscendo la oggettiva indipendenza di alcune cose immateriali, che rappresenta come staccate dalla persona, cui le attribuisce. Il ritratto, il nome patronimico, i titoli nobiliari, l'opera dell'ingegno, la invenzione, ecc. sono stati protetti dal diritto, man mano che progredivano i bisogni della vita civile: sicchè mentre prima essi non godevano che della poco efficace tutela della *actio injuriarum*, vanno acquistando nel mondo moderno la loro carta di cittadinanza nel sistema giuridico, e quindi una più efficace tutela (4). Per tal modo il concetto di cosa si va allargando, a misura che il diritto accorda la sua protezione a nuovi beni, poichè, per il diritto, in tanto una cosa esiste, in quanto è protetta dall'ordina-

---

(1) Cfr. pure PLANIOL, *Traité élémentaire*, vol. I, n. 2174 e seguenti, pag. 687 e seguenti.

(2) La dottrina francese comprende la proprietà intellettuale tra le cose incorporali. Cfr. AUBRY e RAU, *Cours de droit civil franç.*, 4ª ediz., vol. II, § 162, pag. 1 e seguenti; CHAVOT, *De la propriété mobilière*, vol. I, n. 95 e seg.; ecc.

(3) Op. cit., vol. I, § 31, pag. 269 e seguenti.

(4) Cfr., al riguardo, BRUGI, op. cit., pag. 379 e seguenti; COHN (GEO.), *Die neue Rechtsgüter. Das Recht am eigenen Namen. Das Recht am eigenen Bilde*, Zürich 1902.

mento giuridico. Inoltre, mentre gli antichi giuristi confondevano insieme cosa incorporale e diritti, oramai tra le cose incorporali vanno anche compresi tutti questi beni giuridici di recente formazione, che hanno un valore venale, pur non essendo tangibili, nè colpendo alcuno dei sensi.

**981.** La proprietà intellettuale e la industriale sono oramai tutelate da tutti gli Stati civili. « Allo stadio di cultura ora raggiunto — rileva giustamente il Bekker (1) — è ovvio il concetto, che una cognizione, la quale rende possibile un potere utile, valutabile in denaro, deve anzitutto tornare a vantaggio di colui che l'ha trovata: ed anche, che la società stessa, in cui egli esiste, abbia un interesse di mantenere, sia pur limitatamente, a favore di lui i vantaggi della cognizione trovata, dopo che egli l'ha resa pubblica a pro di tutti. Aggiungi, che l'individuo per sè solo, altrimenti che in ordine alle cose corporali, non sarebbe punto in grado di sindacare, o d'impedire anche, l'uso che altri possano fare del suo ritrovato dopo la sua pubblicazione ».

Giova altresì rilevare che la proprietà intellettuale si presta, meglio di qualunque altro nuovo bene giuridico immateriale, a fare intendere la distinzione tra cose corporali e cose incorporali. Infatti si è più volte distinto tra il quadro, la statua, il *libro*, come *opus mechanicum*, e l'*idea*, alla quale si è dato corpo e forma, con l'opera dell'ingegno (2). Il primo è cosa corporale; la seconda è incorpo-

---

(1) Op. cit., § 20, pag. 62, riportato da FADDA e BENSA, op. cit., pag. 662 e seguenti.

(2) Ecco come lo SCIALOJA, *Relazione* cit., § 1 (*Leg. e decr.*, pag. 21), formulava tale distinzione: « E per vero, se voi mostrando a qualunque siasi individuo un esemplare dello spartito la *Norma* o della *Divina Commedia*, o della *Scienza Nuova* da lui posseduti, gli domandate dapprima di chi sono quei *volumi*, egli vi risponderà: sono miei. Se gli chiedete di chi sono quelle *opere*, vi dirà che sono rispettivamente del Bellini, di Dante, del Vico. E per quanto sieno varie e diverse le edizioni di simili volumi posseduti da altri, ciascuno, nonostante la gran varietà de' sesti e de' modi della riproduzione, vi farà la risposta medesima.

« Questa qualche cosa che rimane perennemente la stessa in ciascun volume delle innumerevoli riproduzioni materiali fatte della *Norma*, della *Divina Commedia* e della *Scienza Nuova* sia mediante la litografia, sia mediante la calcografia o la stampa, è appunto la *forma*, la forma essenziale dico e non le sole note o le sole parole, in cui que' divini ingegni incarnarono i sublimi concepimenti della mente loro. E questa

rale; l'uno è distinto dall'altra, tanto è vero che l'acquirente di un libro non può riprodurlo per suo conto, ha insomma la proprietà sull'oggetto materiale, non sull'oggetto immateriale, che costituisce il contenuto della proprietà intellettuale.

**982.** Vuolsi infine notare, che anche la mancata pubblicità delle cessioni della proprietà intellettuale può spiegarsi con la dottrina, accolta nel diritto comune, intorno alla cessione delle cose incorporali. Sul fondamento infatti della L. 17, Dig. 2, 15 e della Cost. 3, Cod. 8, 41, si riteneva che la loro semplice cessione equivalesse alla tradizione, e che il cessionario, per questa sola, acquistasse le azioni utili competenti al cedente verso il debitore ceduto. Lo Scialoja, che distingueva così nettamente il *corpus mechanicum* dalla proprietà intellettuale, subì forse l'influenza di tale teorica, per la cessione di questa.

S'intende quindi di leggieri che, modificata la dottrina in argomento dalle nuove leggi, e sorto il bisogno sociale della tutela del diritto dei terzi, sia divenuta necessaria una sostanziale riforma di questa parte del diritto.

**983.** *Chi può trasmettere la proprietà intellettuale.*

Dai principî generali del diritto si desume che può trasmettere un diritto chi ne è legittimo titolare. Perciò l'autore, i suoi eredi o gli aventi causa (1) possono trasmettere la proprietà intellettuale, purchè abbiano la capacità di agire.

Di tale capacità mi sono occupato largamente nel capitolo VII (2): è inutile perciò tornarvi sopra.

**984.** *« Quid iuris » dei collaboratori?*

Quanto ai collaboratori, si è già visto (3), che la nostra legge ha seguìto il sistema adottato soltanto dalla legge

---

*forma* esternata è la condizione essenziale, e direi quasi la materia principale della riproduzione meccanica di quei volumi.

« Le note segnate dal Bellini, le pagine vergate dal Vico, i versi composti da Dante sono la parte sensibile di quella forma che rende possibile la loro rappresentazione meccanica, e quindi la moltiplicazione delle copie di quelle opere... ».

(1) Si noti fin da ora che si dubita se, nel contratto di edizione, l'editore possa cedere ad altri il diritto che gli è stato ceduto. Della questione mi occupo *ex professo* nei n. 1218 e seguenti.

(2) Cfr. n. 713 e seg., pag. 4 e seguenti.

(3) Cfr. n. 823 e seg., pag. 95 e seguenti.

ungherese: ha cioè stabilito che spetti ad ogni collaboratore il diritto di pubblicare, riprodurre e spacciare l'opera (art. 5) (1).

**985.** Ma l'art. 5 in argomento ha dato luogo a gravi dubbî, ad alcuni dei quali conviene subito accennare (2). Si è cioè disputato, se esso si riferisca soltanto ai collaboratori e non anche a quelli che hanno acquistato l'opera a titolo derivativo (eredi o aventi causa), o agli uni e agli altri insieme (collaboratori e eredi di uno di essi). Si è inoltre dubitato, se debba ritenersi compresa nell'articolo in esame anche la facoltà di cedere in tutto o in parte la proprietà intellettuale sull'opera, sia essa edita o sia ancora inedita (3).

**986.** In merito alla prima questione il De Gregorio (4) sostiene nettamente che l'art. 5 in esame si riferisce tanto a quelli che hanno partecipato alla creazione dell'opera (collaboratori), quanto a quelli che hanno acquistato il loro diritto a titolo derivativo (eredi o aventi causa).

Ed anche la Corte di cassazione di Torino si è pronunziata negli stessi sensi (5). « L'interpretazione che il ricorrente vuol dare a questa disposizione (art. 5) — ha essa insegnato — è in urto contro il suo chiaro tenore, il quale non ammette la distinzione che si vuol fare fra il diritto originario di pubblicare appartenente a più persone, e quello spettante in origine ad uno solo, passato poi a più eredi. E che oltre la lettera, questo sia anche lo spirito della legge,

---

(1) Vietano invece che un collaboratore possa disporre dell'opera, senza il consenso degli altri collaboratori, la legge belga, del 22 marzo 1887 (art. 6); l'austriaca, del 26 dicembre 1895 (§ 7); la norvegese, del 4 luglio 1896 (art. 6); la tedesca, del 19 giugno 1901, n. 2776 (§ 6); la danese, del 19 dicembre 1902 (art. 6).

Le altre leggi tacciono al riguardo, sicchè, in quei paesi, sono senz'altro applicabili le regole della comunione ordinaria.

(2) Della questione, se la collaborazione dia luogo ad un rapporto di comunione, come ha ritenuto il nostro legislatore, o di società, o ad un rapporto autonomo, mi occuperò nei n. 1364 e seguenti.

(3) È incontestabile il diritto di tutti i collaboratori a segnare l'opera col loro nome. Cfr. Trib. Roma, 17 maggio 1882 (*Temi romana*, 1882, 310).

(4) Op. cit., n. 61 e 62, pag. 185 e seguenti.

(5) Sentenza 17 dicembre 1910 (*Giur. Tor.*, 1911, 404; *Foro ital.*, 1911, I, 642).

non è lecito dubitare, di fronte alla relazione presentata al Senato dal ministro Scialoja, in occasione della discussione dell'art. 5 L. 25 giugno 1865, che venne poi riportato nel testo unico del 19 settembre 1882, nella quale si spiega che la disposizione sovra menzionata, per la quale ciascuno degli aventi diritto alla pubblicazione o spaccio dell'opera può esercitarlo per intero, si riferisce tanto all'ipotesi in cui il diritto di autore spetti a più individui che abbiano concorso a comporre l'opera, quanto a quella in cui per eredità o per cessione il diritto d'autore venga trasmesso a più individui, e ciò perchè in questo modo evitasi da una parte il danno che potrebbe arrecare agli altri il capriccio di uno di coloro a cui il diritto appartiene in comune, e dall'altra si assicura l'interesse di tutti » (1).

E questa per verità mi pare l'opinione da seguire.

**987**. Ma sopratutto intorno alla seconda questione sono vivi e profondi i dissensi.

Il De Gregorio (2) ritiene che l'art. 5 si limiti « a regolare la facoltà di sfruttamento dell'opera da parte di qualcuno dei coautori, lasciando in disparte la considerazione dei casi in cui tale sfruttamento urti contro il diritto di personalità degli altri coautori, ed in ispecie contro la c. d. *facoltà d'inedito* ». E anche il Piola-Caselli (3) è dello stesso avviso. « Io non credo — egli scrive — che a ciascun coautore competa la facoltà di pubblicare opere inedite, e, di conseguenza, di cederne ad altri la pubblicazione, senza l'accordo di tutti i coautori sulla destinazione alla pubblicità dell'opera e sulle modalità che devono accompagnare la pubblicità stessa (4).

---

(1) Come vedremo nel numero seguente, l'annotatore di tale sentenza nella *Riv. di dir. comm.* (S. S.) sostiene che debba distinguersi tra i coautori e i coeredi rispetto alla giustificazione dei motivi del veto. Di tale distinzione, per quanto astrattamente accettabile, non vi è alcuna traccia nella legge vigente.

(2) Op. e loc. citati.

(3) Op. cit., n. 45, pag. 211 e seguenti.

(4) Op. cit., pag. 212. Rileva però opportunamente il De Gregorio, op. cit., pag. 187, nota 2: « Certo, con la teoria da me seguita — (vedi vol. I, ni 410 e 411, pag. 258 e seg.) —, è più facile spiegare come il legislatore, pur essendosi occupato nell'art. 5 *del diritto d'autore* (in senso rigoroso), abbia potuto omettere di occuparsi della disciplina di un altro diritto diverso, cioè del *diritto della personalità;* mentre al Piola-

Amar (1) e L. Ferrara (2), quantunque con qualche incertezza, professano la stessa opinione.

Infine ad uno scrittore che si firma S. S. (3), pare ammessibile che il legislatore abbia rimesso all'arbitrio di un solo comunista gli interessi delicatissimi personali dell'autore o degli altri coautori. « La distinzione fra diritto personale di pubblicazione e diritto reale di proprietà letteraria è insita, secondo noi, nella disposizione dell'art. 5, e non si può prescindere da essa nell'interpretare quest'articolo. Ma non nel senso che l'art. 5 contempli unicamente il caso di comunione del diritto *reale* lasciando completamente fuori il diritto *personale*, come vorrebbe, a quanto pare, il Piola-Caselli; sibbene nel senso che l'art. 5, pure contemplando nel suo complesso contenuto il diritto di pubblicazione, riceva, per quanto riguarda il diritto *personale* di pubblicazione, un temperamento richiesto necessariamente dalla natura particolare del diritto stesso.

« Per noi l'art. 5 è bensì fondato sulla presunzione che l'opera sia stata destinata alla pubblicità; ma colui fra i coeredi che si oppone alla pubblicazione non assolve il suo onere provando semplicemente che assenso non vi fu da parte sua, ma deve anche *giustificare i motivi del suo veto*... così che mentre l'autore ha facoltà di opporre il suo veto alla destinazione della sua opera alla pubblicità, senza dovere dedurre i motivi che giustificano il suo veto, nel caso di coeredi contitolari del diritto d'autore il coerede che si oppone alla pubblicità disposta dagli altri coeredi deve giustificare i motivi del suo veto... ».

**988**. A parer mio, la distinzione tra il diritto personale d'inedito e il diritto reale di sfruttamento economico dell'opera, patrocinata dalla dottrina, non può introdursi nell'art. 5 in esame.

---

Caselli, si potrebbe obbiettare: se la facoltà di inedito fa parte del diritto d'autore, e se questo diritto si riferisce all'art. 5 cit., come si può introdurre una distinzione della quale non è alcuna traccia nell'articolo stesso e che è chiaramente smentita, come abbiamo visto, dai lavori preparatori? ».

(1) Op. cit., pag. 83.

(2) *L'esecuzione forzata dei diritti d'autore*, pag. 425.

(3) Probabilmente il Seletti: in *Nota* alla sentenza 21 febbraio 1910 della Corte d'appello di Torino (*Riv. di diritto comm.*, 1910, II, 520).

Infatti lo Scialoja si propose il quesito, se dovesse o non accettarsi il sistema accolto dall'art. 679 Cod. civile, secondo il quale ciascun partecipante può liberamente alienare, cedere od ipotecare tale quota, od anche sostituire altri nel godimento di essa, *se non si tratti di diritti personali* (1). « Ma l'effetto dell'alienazione o dell'ipoteca si limita a quella porzione che verrà a spettare al partecipante nella divisione » (2).

Per quanto sia disputabile che trattisi di vera e propria comunione (3), vuolsi rilevare che il diritto comune ha tutelato i diritti del condomino assai più di quanto lo Scialoja abbia fatto per i collaboratori (4), quantunque in nessuna altra materia più che in questa i diritti personali avrebbero meritata la tutela della legge (5).

Ora, se tale deve ritenersi sia stato il pensiero del legislatore; se esso è stato espresso in una forma larga e com-

---

(1) Le parole che ho sottolineate « *se non si tratti di diritti personali* », hanno bisogno di qualche chiarimento. Esse si riferiscono al caso in cui più persone abbiano, per es., acquistato insieme un oggetto artistico, perchè lo possano godere in comune: non potrebbe uno di essi alienare i suoi diritti, avuto riguardo che la comunione fu stabilita *intuitu personae*. Per tal modo già il diritto comune fa eccezione alla regola della disponibilità della propria quota, quando si tratta di diritti personali.

(2) È noto che la divisione ha mutato carattere: da *traslativa* nel diritto romano (Cost. 1, Cod. 3, 37; L. 33, Dig. 8, 3), è diventata *dichiarativa* nel diritto moderno. Da ciò è derivato che, per diritto romano, l'alienazione di una parte ideale *pro indiviso* o di una parte certa rimaneva valida, anche quando il fondo non toccasse all'alienante, perchè la rinunzia di colui cui quella parte non era toccata non poteva annullare o alterare i diritti già costituiti; invece, per diritto moderno la alienazione sarà valida o nulla, secondo che la cosa venduta sia spettata o non all'alienante.

Cfr., al riguardo, L. Coviello, *La quota indivisa e il divieto di espropriazione forzata* (*Giur. it.*, 1903, IV, 225); Gianturco, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 251 e seg., Napoli 1906.

(3) Della questione mi occupo nei n. 1364 e seguenti.

(4) I diritti dei collaboratori sono meglio tutelati in Francia, in cui si ritiene che tutti i collaboratori dell'opera debbano consentire alla sua pubblicazione e rappresentazione. Cfr., al riguardo, Tribunale della Senna, 4 febbraio 1904 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); 19 maggio 1866 (*Pataille*, 1866, 302); 6 maggio 1914 (*Gaz. des Trib.*, 1914, II, 394, e *Rev. trim.*, 1915, 174, con *Nota* di Demogue); Appello Parigi, 26 gennaio 1862 (*Dalloz*, 1862, II, 184); 10 dicembre 1878 (*Pataille*, 1879, 82); 7 maggio 1884 (*Ibid.*, 1885, 50).

(5) Cfr. il passo della *Relazione*, riferito nel n. 828, pag. 97 e seguenti.

prensiva, non può farsi luogo alla distinzione patrocinata dalla dottrina. Bene perciò la Corte di cassazione di Torino ha insegnato (1): « L'assunto del ricorrente viene ad urtare contro la lettera del più volte ricordato art. 5, il quale non si riferisce, come si vorrebbe dal ricorrente, soltanto all'esercizio di un diritto patrimoniale o reale di proprietà letteraria, ma dispone esplicitamente che quando il diritto esclusivo di *pubblicare* appartiene in comune a più individui, ciascuno di essi può esercitarlo per intiero ».

**989.** Certo l'art. 5 produce l'inconveniente assai grave di sacrificare i diritti personali dei collaboratori, di fronte allo sfruttamento economico dell'opera. Ma di ciò il legislatore non si è preoccupato. Si legge infatti nella relazione Scialoja (2): « A questo modo evitasi da una parte il danno che potrebbe arrecare agli altri il capriccio d'uno di coloro a cui il diritto s'appartiene in comune, e dall'altra si assicura l'interesse di tutti ».

**990.** Ma non soltanto la ragione di cui sopra ha indotto il legislatore ad emanare la norma dell'articolo 5, invece di adottare il sistema del diritto comune. A tale consiglio il legislatore si è appigliato, sopratutto perchè, mentre nella comunione ordinaria è possibile la disposizione frazionaria della cosa comune, alienando, per esempio, la propria quota ideale, ciò è impossibile nella proprietà intellettuale. Come infatti si potrebbe concepire una pubblicazione o uno sfruttamento parziale dell'opera dell'ingegno? e può pensarsi che la cessione della quota possa non esplicarsi nello sfruttamento dell'opera?

Questa è, a mio avviso, la ragione precipua, per la quale il legislatore non ha adottato il sistema del diritto comune. Perciò il sistema della legge speciale non potrà giammai esercitare influenza su quello ordinario, ma sarà il caso di esaminare se esso debba essere rigettato, nella futura riforma legislativa.

---

(1) 19 dicembre 1911 (*Foro ital.*, 1912, 642). Cfr. anche, negli stessi sensi, App. Torino, 21 febbraio 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 520, con *Nota* di S. S.); Trib. Roma, 13 luglio 1910 (*Ibid.*, 1910, II, 987, con *Nota* di De Gregorio).

(2) § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 32).

**991.** L'art. 5 si applica senza dubbio anche alla cessione. Basta infatti considerare che lo Scialoja, dopo avere posta la regola in esame, ha aggiunto: « Soltanto è sembrato che, quando il cessionario sappia non appartenere al solo cedente il diritto alienato, sia pur egli tenuto in solido col cedente medesimo a pagare all'altro o agli individui a cui quel diritto spettava, la parte di compenso che può essere loro dovuta ». E l'art. 5, dopo la regola esposta, aggiunge: « In caso di cessione sono tenuti in solido a questo compenso il cedente ed il cessionario, se a quest'ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche ad altri ». Questa è adunque la sola garanzia del diritto dei collaboratori, che la legge ha posto alla cessione dell'opera comune: ed è garanzia efficace a tutelare l'interesse economico di tutti i collaboratori.

**992.** *La cessione della proprietà intellettuale.*

La cessione della proprietà intellettuale può assumere i tipi più varî di contratti (1).

Invero può essere totale o parziale (2); di una (3) o più edizioni; a titolo oneroso o gratuito; può esaurirsi in una locazione d'opera, se il cessionario abbia soltanto il diritto di preparare l'edizione dell'opera; o in un contratto misto di *deposito e di mandato*, se l'editore si limiti a vendere l'opera già riprodotta a spese dell'autore, in corrispettivo di una data percentuale per il prezzo di vendita (4). Infine, per tacere di altri contratti, può assumere la figura di società o di associazione in partecipazione (5): di società, se conferendo l'autore l'opera e l'editore i capitali per riprodurla, si stabilisca che gli utili e le perdite debbano essere ripartiti tra i contraenti; di associazione in partecipazione, se, pur dovendosi tra questi ripartire utili e perdite, il vincolo sociale non

---

(1) Cfr. Cass. Roma, 27 giugno 1898 (*Foro ital.*, 1898, II, 501).

(2) Cfr. la formula riportata dal Rendu, *Traité pratique de droit industriel*, pag. 398 e seg., Paris 1855.

(3) Cfr. la formula in Rendu, op. cit., pag. 398.

(4) La natura del contratto non muta, nemmeno se l'autore acconsenta che l'editore apponga sulla copertina il nome della sua Ditta, accanto o in sostituzione di quello del tipografo dell'opera.

(5) Cfr. la formula riportata dal Rendu, op. cit., pag. 399 e seguenti.

sia palese, ma spetti all'editore contrattare coi terzi e nel solo suo nome, sebbene i contratti da lui conchiusi recheranno profitto o danno anche all'autore.

**993.** I diversi tipi che può assumere il contratto in argomento sono rilevanti rispetto alla forma e all'interpretazione del contratto.

**994.** *A*) Rispetto alla *forma*, si dubita se la cessione a titolo gratuito, come vero e proprio atto di donazione, debba essere fatta per atto pubblico (art. 1056 Cod. civ.), o si possa considerare come semplice dono manuale, e quindi si possa prescindere dalla detta formalità.

A parer mio, bisogna distinguere tra la proprietà del *corpus mechanicum* e il trasferimento della proprietà intellettuale su di esso.

Quanto alla donazione dell'oggetto materiale, non può dubitarsi che possa compiersi con la semplice tradizione. Ma anche a proposito di essa, deve aversi riguardo alle condizioni delle parti, e sopratutto del donante, per decidere se tale donazione costituisca semplice dono manuale. Non può infatti accettarsi nel nostro diritto la teoria sostenuta dagli scrittori francesi, che *tutte le cose mobili* si possano donare senza la formalità dell'atto pubblico, per la differenza sostanziale che esiste tra l'art. 2279 Cod. Napoleone e l'art. 707 del Cod. civ. patrio. Può infatti bene avvenire che un'opera artistica abbia tale notevole valore, da non potersi ritenere costituisca oggetto di dono manuale (1).

Quanto poi alla donazione della proprietà intellettuale, essa deve, a parer mio, farsi per atto pubblico. E invero, sebbene dai lavori preparatorî e dalla tradizione storica risulti che deve intendersi per donazione manuale quella di una

---

(1) Ciò è stato deciso, a proposito dell'auto-ritratto del Michetti.

Si noti altresì che, durante i lavori preparatorî della nostra legge, si disputò se, eccettuandosi dalla formalità dell'atto pubblico i doni manuali in ragione del modico valore, si dovesse questo determinare in modo assoluto dalla legge, o non piuttosto lasciarsene la determinazione al prudente arbitrio di magistrati. Prevalse, e giustamente, la seconda opinione. Cfr. Gianturco, *Lezioni sui contratti speciali*, vol. I, pag. 57 e seg., Napoli 1904.

V. però *contra:* Ascoli, *Trattato delle donazioni*, pag. 370 e seg., e in ispecie, pag. 383, Firenze 1898; Chironi, *Sulla validità dei doni manuali* (*Studi Senesi*, 1885, 3).

cosa mobile (1); sebbene la proprietà intellettuale sia un bene incorporale *mobiliare*, è vero però che, essendo diritti e non cose, non si trasferiscono con la tradizione, ma nelle forme di cui all'art. 1466 Cod. civile: la spiritualizzazione del diritto ha reso possibile l'idea del dominio su cose incorporee, e il passaggio dalla consegna reale alla consensuale. Nè, si noti, la consegna reale può portare in questa materia al trasferimento del diritto. Poniamo infatti che un artista, un letterato abbia consegnato ad un amico il manoscritto della sua opera, il quadro, la statua, ecc.; ciò non trasferirà la proprietà intellettuale su tali opere, perchè essa non può essere considerata semplice accessorio del *corpus mechanicum* (2).

**995.** La regola generale, che sto esaminando, dev'essere tuttavia applicata *cum grano salis*.

Non sempre infatti si può qualificare donazione un contratto di cessione, solo perchè non contenga prezzo. È noto invero come siano disagiate le condizioni del mercato librario, e quanto elevato sia il costo della stampa. Perciò, allorquando un autore, che si trovi ancora alle sue prime armi, convenga con un editore la cessione gratuita dell'opera sua, non si potrà dire che è intervenuto contratto di donazione. Le spese e i rischi, che l'editore deve sostenere, sono un corrispettivo più che sufficiente della prestazione che gli è stata data. Perciò un contratto di tal genere non può essere dichiarato nullo, solo perchè non sia stato rivestito della forma dell'atto pubblico, richiesta per le donazioni (3), perchè effettivamente non è donazione.

---

(1) Era tale infatti l'opinione espressa dal Cancelliere Daguesseau, a proposito dell'art. 1° dell'Ordinanza francese del 1731, e pare che essa abbia esercitata grande influenza sul legislatore patrio, che parla perciò nell'art. 1056 non di *tutte le donazioni*, ma di *tutti gli atti di donazione*.

(2) Della questione mi occupo largamente in seguito, nei n[i] 1041 e seguenti, pag. 250 e seguenti.

(3) Conforme: App. Parigi, 9 agosto 1871 (*Annales*, 1871, 93; *Dalloz*, 1872, II, 165). Bene osserva, al riguardo, l'annotatore del Dalloz: « La gratuité est un caractère essentiel de la donation entre vifs, et l'on doit considérer comme à titre onéreux toute libéralité dont les charges dépassent ou égalent la valeur donnée. Il en est de même de toutes les conventions qui exigent des dépenses certaines de la part de l'acquéreur, et dont les bénéfices sont subordonnés à des éventualités plus ou moins douteuses ». — Cfr. pure sul tema, BARBÈRA, *Editori e Autori*, pag. 288 e seguenti, Firenze 1904.

**996.** Quanto poi alle condizioni che deve assumere la forma dei contratti di cessione, occorre esaminare la questione sotto un duplice punto di vista.

**997.** *Tra i contraenti*, la cessione è perfetta nel momento in cui è intervenuto l'accordo delle loro volontà. Non è richiesto, *solemnitatis causa*, l'atto scritto: e perciò la prova della cessione potrà essere fornita anche con testimoni. Anzi, a indurre il magistrato ad ammettere la prova testimoniale, varranno: l'essere di solito la cessione un atto commerciale per il cessionario, dal che consegue ampia libertà di prove (art. 44 Cod. di comm.); gravi e concludenti indizî, quali l'adempimento delle formalità di legge da parte del cessionario; lo spaccio dell'opera, sciente l'autore, ecc.

**998.** *Quanto poi ai terzi*, si è disputato se debba aversi riguardo al principio sancito nell'art. 1539 Cod. civile.

Generalmente si ritiene l'inapplicabilità di tale principio al caso in esame, perchè manca il subbietto tenuto all'adempimento della obbligazione. Secondo tale dottrina, il titolo di preferenza, prescritto dall'art. 1539 Cod. civ., è inammessibile, e il nudo consenso basta a trasferire la proprietà non solo rispetto alle parti, ma anche rispetto ai terzi: il che fornisce occasione per sostenere, che il legislatore dovrebbe indursi ad attuare la riforma invocata dall'Amar (1), e nella quale consento pienamente.

Infatti, dalla inapplicabilità dell'art. 1539 Cod. civ., deriva che non si sappia con precisione quale tra due cessionarî della stessa opera debba essere preferito. Il Renouard (2), scrivendo sotto l'impero della legge francese, che presenta gli stessi inconvenienti della nostra, opina che debba preferirsi la cessione più antica di data, perchè, avendo l'autore alienati i diritti che aveva sull'opera una prima volta, ne segue che non possa più trasferirli nel secondo cessionario, per il noto brocardico: « *nemo plus juris in alium transferre potest, quam ipse habet* ». Una sola attenuazione egli porta a tale dottrina, e cioè che, se il secondo cessionario era in buona fede quando stipulò la cessione, non potrà essere

(1) Mi sono di essa occupato nel vol. I, n. 694, pag. 493 e seguenti.

(2) Op. cit., pag. 316. Cfr. pure: Rudelle, *Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs*, pag. 75, Paris 1898; e, nella giurisprudenza italiana, Trib. Roma, 13 luglio 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 987).

condannato come contraffattore, per la riproduzione che dell'opera abbia fatta in virtù della detta cessione.

La tesi del Renouard non ha incontrato favore nè nella dottrina nè nella giureprudenza; ed è stato giustamente osservato (1), che si commette una petizione di principio, dicendo che l'autore non possa cedere ciò che non aveva. Si tratta infatti precisamente di sapere se, al momento della cessione che è seconda per data, l'autore si sia già spossessato dei diritti sull'opera sua, e se le date siano vere. Ora la condotta dell'autore, che cede i suoi diritti a due persone successivamente, è dolosa, e come ha potuto dire al secondo cessionario che egli conservava ancora i suoi diritti sull'opera, ha potuto pure antidatare la seconda cessione, per favorire il secondo cessionario in danno del primo.

Secondo altri (2), occorre applicare ai trasferimenti della proprietà intellettuale l'art. 1327 Cod. civ., che stabilisce quando la data debba ritenersi certa rispetto ai terzi. Contro tale teorica si adduce che così si può violare il diritto del primo cessionario. Ma a sostegno di essa si rileva che il cessionario aveva a sua disposizione il mezzo per acquistare il titolo di preferenza della sua cessione. Bastava che l'avesse fatta registrare; e se non l'ha fatto, *imputet sibi* la sua negligenza (3). L'opposto sistema, si aggiunge, urta contro un principio evidente di ragione e di equità, perchè nulla è meno probabile che l'autore, nel compiere l'atto fraudolento di un vero e propio stellionato, stipuli una seconda cessione, antidatandola, per nuocere alle ragioni del primo cessionario. Sicchè, appunto per tutelare la buona fede e per non proteggere la condotta dolosa, si deve rigettare la dottrina del Renouard.

Altri, infine (4), distinguono tra il caso in cui la cessione costituisce un atto di commercio e quello in cui costituisce un atto civile. Nel primo caso, deve essere preferito chi per

---

(1) Cfr. *Pandectes françaises*, n. 1724, pag. 206.

(2) Cfr. al riguardo, Lardeur, *Du contrat d'édition*, pag. 119, Paris 1893; Pouillet, op. cit., pag. 324.

(3) Si ricordi che il nostro regime legislativo è informato alla massima individualistica: « *vigilantibus non dormientibus jura succurrunt* ».
Cfr. al riguardo, la mia *Autonomia della volontà; passim*.

(4) Cfr. De Gregorio, op. cit., n. 43, pag. 138 e seguenti.

il primo ha conchiuso il contratto, anche se non abbia fatto uso nè della comune registrazione nè della pubblicazione prevista dall'art. 31 della legge e 11 del regolamento, perchè, per gli art. 44 e 45 Cod. di comm., egli può provare non solo l'esistenza del contratto, ma anche la data di esso (1). Se invece si tratta di atto civile, deve essere preferito chi è in grado di provare, con i mezzi richiesti secondo i varî casi del Codice civile (art. 1327), la priorità del suo acquisto.

E questa mi pare l'opinione da seguire, specie in vista della tendenza, che si va sempre più generalizzando, ad ammettere che il diritto commerciale abbia aperto l'adito ad ogni specie di prove, per constatare rispetto ai terzi la data delle scritture e dei contratti verbali.

**999**. Ma intendiamoci bene sopra un punto, che di solito è trascurato. L'anteriorità della data è titolo di preferenza tra due o più cessionarî dello stesso autore; ma non può in alcun modo la mancanza della data certa pregiudicare i diritti di un cessionario nei rapporti di terzi che non derivino alcun diritto dall'autore, ma siano niente altro che contraffattori.

Nei pochi casi che la giureprudenza ha deciso (2) e dai pochi autori che se ne sono occupati (3) si è tenuto lo stesso avviso. E giustamente, perchè manca al contraffattore la qualità per opporre al cessionario la mancanza della data certa del titolo del suo acquisto, laddove bene può farlo un altro cessionario, interessato a vedere a quale dei due titoli si debba dare la preferenza. Insomma qui accade lo stesso di ciò che avviene nella cessione ordinaria per un'altra questione, che mentre non ha nulla che fare con la nostra, ne

---

(1) In senso conforme, per quest'ultimo punto, cfr. Cassaz. Palermo, 30 marzo 1901 (*Foro sic.*, 1901, 237; *Mon. Pret.*, 1901, 357; *Cons. Giudice Conc.*, 1901, 137); SICILIANI, v° *Data*, n. 2, nel *Dizionario di diritto privato* dello SCIALOJA; VIVANTE, *Trattato*, 2ª ediz., vol. IV, n. 1586, pag. 96.

*Contra*, però, si è pronunziato il LESSONA, *Teoria delle prove*, vol. IV, pag. 28 e seg., Firenze 1898.

(2) Cfr. Cassaz. di Francia, 27 marzo 1835 (*Dalloz*, 1835, I, 438); App. Tolosa, 3 luglio 1835 (*Sirey*, 1836, II, 39; *Dalloz*, 1836, II, 56); Senato di Genova, 19 settembre 1837 (GERVASONI, *Giurisprudenza dell'Ecc.mo R. Senato di Genova*, 1837, 90).

(3) Cfr. LACAN e PAULMIER, op. cit., n. 672; AMAR, op. cit., pag. 326, nota 1.

lumeggia però la soluzione, essendo gli stessi i criterî giuridici che devono applicarsi. È noto infatti che, nel diritto moderno, si agita tuttavia una disputa, che tenne divisi i giureconsulti romani e gli antichi pratici (1): se, cioè, il cessionario abbia azione verso il debitore ceduto, prima che gli abbia notificata la cessione (2). L'opinione più accettabile ritiene inefficace la cessione soltanto nel senso, che se il debitore ceduto abbia pagato prima dell'intimazione, ha pagato validamente, perchè ignorava l'esistenza della cessione; ma se egli, sciente della cessione, abbia pagato prima dell'intimazione, il seguìto pagamento non può essere di ostacolo a che altri creditori del cedente si rivolgano contro di lui, esercitando i diritti del suo debitore. Gli stessi principî debbono essere accolti nella questione che sto esaminando. Un secondo cessionario, che, addivenendo alla cessione, ignorava che già ne fosse seguìta un'altra, deve essere protetto dalla sua buona fede, e quindi è ricevibile la sua istanza di richiedere il titolo dell'altro, per esaminare quale debba avere la preferenza: per lui il primo cessionario non esisteva nel momento della cessione. Ma quando si tratta dell'usurpatore, si deve tenere altro discorso: con lui non si può fare questione nè di buona fede, nè di poziorità di titolo; basta che alcuno in qualunque maniera abbia acquistato la proprietà intellettuale dal legittimo titolare, perchè possa chiedere alla giustizia la repressione della contraffazione, anche quando questa sia seguìta prima della cessione. Basta che al momento dell'introduzione dell'azione l'atto di cessione sia stato stipulato, perchè vi sia interesse ad agire, e si abbia diritto a richiedere dal magistrato la tutela della legge. Che se neppure vi sia atto scritto della cessione, l'azione sarà egualmente ricevibile, purchè l'autore intervenga nel giudizio a dichiararla.

**1000.** È evidente poi che il cessionario, il cui titolo viene annullato, possa richiedere all'autore il risarcimento dei danni-interessi, per la cessione dolosa che questi gli fece dei suoi diritti. Ma può bene avvenire che al detto risarcimento

(1) È assai notevole la resistenza di alcune questioni, veramente difficili, ad ottenere il consenso unanime della dottrina.

(2) Cfr. al riguardo, Gianturco, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 18 e seguenti, Napoli 1906.

abbia diritto anche il cessionario che viene preferito, perchè, in conseguenza dell'altra o delle altre cessioni, egli ha dovuto subire i danni di una lite, che gli devono perciò essere risarciti (1).

**1001.** Non occorrono altre parole per convincersi della necessità della riforma, invocata da valorosi giuristi, in materia di forme alle quali debba essere sottoposta la cessione della proprietà intellettuale, giacchè non soccorrono le regole della cessione ordinaria, relative all'intimazione e all'accettazione. E il bisogno della detta riforma si è fatto sentire non solo tra noi, ma anche in Francia, che è più innanzi di noi nel regolamento di questi rapporti giuridici. Però il nostro legislatore si è fermato a mezza strada (2). E non sembrano mezzi efficaci: *a*) nè il sistema tenuto dall'editore Lucca, cessionario dei diritti di autore di tal Borletti, che chiese e finì per ottenere, nel 1872, che, nella *Gazzetta Ufficiale del Regno*, venisse pubblicata la sua cessione; *b*) nè quello cui diede occasione la questione Lucca, e che venne disciplinato nell'art. 11 del regolamento vigente, in applicazione dell'art. 31 della legge (3), perchè ad esso non corrisponde alcuna efficace sanzione, la quale del resto non è neppure materia di regolamento. La pubblicità che deriva dalle forme così adottate non ha maggiore efficacia di quella che abbia la inserzione sulla quarta pagina dei giornali, o il semplice

(1) Cfr. *Pandectes françaises*, voce citata, n. 1725, pag. 206; Pouillet, op. cit., n. 285, pag. 298 e seg.; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 285; e nella giurisprudenza, Trib. civ. della Senna, 23 dicembre 1868 (*Pataille*, 1869, 52).

(2) Un ardito passo sulla buona via è stato fatto dalla legge del 30 ottobre 1859, sulle privative industriali (art. 46). Non può dubitarsi che concorrano anche qui le medesime ragioni, perchè il sistema venga accolto e migliorato.

Cfr., al riguardo, Perrone, *La garentia dei terzi in materia commerciale*, pag. 205 e seg., 279 e seg., Napoli 1886.

Anche il disegno di legge francese, presentato nel 1863, e che naufragò come tanti altri, aveva l'art. 23 che disponeva espressamente: « Aucun acte entre vifs à titre onéreux ou à titre gratuit, opérant transmission totale ou partielle, temporaire ou perpétuelle, d'une propriété littéraire ou artistique, n'est valable à l'égard des tiers, qu'après avoir été déclaré et transcrit à Paris au Ministère de l'intérieur, et dans les départements au Sécrétariat général de la Préfecture... ».

(3) Questo deriva dall'articolo 7 della legge di parziali riforme del 10 agosto 1875, che cercò di evitare gl'inconvenienti della mancata registrazione delle mutazioni, ma si arrestò alla registrazione facoltativa.

accertamento della data della cessione. In materia di pubblicità, si richiede quella *giuridica*, perchè anche la *notizia certa e precisa*, che dell'atto abbia colui cui questo si voglia opporre, non ha alcuna efficacia. E siccome in tema di preferenza, nella nostra materia, basta l'anteriorità del titolo, qualunque altra pubblicità può soltanto servire, se suffragata da altri elementi, a far dichiarare in mala fede il secondo cessionario (1).

Ma ciò non basta, e spesso non può dimostrarsi la mala fede. D'altra parte si è abolito il delitto di stellionato, sicchè restano impunite anche le alienazioni compiute nella peggiore mala fede.

**1002**. Occorre adunque provvedere. E i provvedimenti non possono consistere, a parer mio, nel tornare indietro, nel punire, cioè, lo stellionato, poichè, come dimostrò Jhering (2), la storia della pena è una abolizione costante. Occorre invece migliorare il sistema di pubblicità, sì che risponda al bisogno sociale della difesa del diritto dei terzi.

**1003**. Sotto questo punto di vista, tutta la nostra legislazione lascia molto a desiderare (3). Tanto più evidente è poi il difetto di questa legge speciale. Essa ha bensì

---

(1) Il De Gregorio, op. cit., pag. 139, mentre riconosce che gli art. 31 della legge e 11 del regolamento non istituiscono un nuovo sistema di pubblicità, trova inesatte le conseguenze che ho dedotto da tale premessa. Riconosciuto cioè che ci troviamo di fronte ad una semplice pubblicità *notizia*, e non ad una forma di pubblicità necessaria per la efficacia dell'atto, occorre guardare all'autenticità della data — provata in uno dei qualunque modi di cui si è parlato più sopra —, senza che possa avere alcuna influenza l'iscrizione della cessione nei registri dell'Ufficio della proprietà intellettuale, o la pubblicazione di essa nella *Gazzetta Ufficiale*, o in un qualunque giornale politico.

Sulla distinzione tra le due forme di pubblicità, cfr. N. Coviello, *Della trascrizione*, 2ª ediz., n. 109, pag. 218 e seg., Torino-Napoli 1914; E. Gianturco, *Studi e ricerche sulla trascrizione e sul sistema ipotecario*, pag. 2 e seguenti, Napoli 1890.

(2) Cfr. *De la faute en droit privé* (negli *Études complémentaires de l'esprit du droit romain*. Traduzione de Meulenaere, Paris 1880-1903, vol. I), pag. 4 e seguenti.

(3) Cfr., al riguardo, le citate opere del Coviello e del Gianturco.

Di gran lunga preferibile è il sistema tedesco. Oltre il *libro fondiario*, si ricordino infatti i registri delle navi, delle società, delle associazioni, delle tutele, dei matrimoni, delle ditte; le procedure provocatorie, per far venir fuori gli eredi e i creditori; la ventilazione ereditaria e il certificato di erede.

prescritto l'adempimento delle formalità, per dare e mantenere vita alla proprietà intellettuale (1), ma non ha saputo trarre dalla istituzione di tale registro il sistema di pubblicità che vi si sarebbe potuto innestare (2).

Ma di ciò per verità non si può far colpa al legislatore. Al tempo della formazione della nostra legge, dominava lo spirito individualistico, che rappresentava il più grave ostacolo alla istituzione del sistema di pubblicità, poichè questa è, come acutamente nota il Coviello (3), « limitazione della libertà di contrattare come meglio tornasse comodo all'individuo proprietario ».

A mano a mano però i difetti del sistema si sono fatti sentire. Come si è visto, gl'interessati hanno cercato di provvedere a quella garentia, che la legge non accordava loro. Così l'idea nuova ha cominciato a prendere corpo, sotto la spinta dei nuovi bisogni. Bene rileva il Perrone (4), che « l'idea nuova e lo sviluppo più largo della società porta seco l'idea nuova e lo sviluppo più largo degli interessi sociali e quindi del diritto, il quale altro non è che interesse dalla legge protetto ».

Secondo il diritto italiano, sono soggetti a trascrizione « tutti gli atti che direttamente o indirettamente segnano le vicende della proprietà immobiliare. Della proprietà mobile non è a discorrere: gli atti che vi si riferiscono o non sono soggetti a pubblicità alcuna, come segue per i mobili corporali e i titoli al portatore; o quando vi sono soggetti, come nell'ipotesi che riguardino mobili incorporali, rendite

---

(1) E ciò contro i voti della dottrina. Cfr. vol. I, n. 701 e seguenti, pag. 504 e seguenti.

(2) Il Perrone, op. cit., pag. 213, rileva: « Fra tutte le leggi dei varî Stati, quella che meglio raggiunge lo scopo è la legge degli Stati Uniti del Nord, per cui chi vuol godere di quel diritto deve procedere alla registrazione fatta dal Bibliotecario con formola data dalla legge. Se questa formalità è adempiuta, i terzi che contrattano con chi possiede quel diritto di autore, sono validamente garentiti nell'esercizio del diritto acquistato. Così egualmente il *terzo* è garentito contro chi voglia agire per violazione del suo diritto d'autore, se questo non lo abbia fatto valere iscrivendo o sul frontespizio o su altra parte visibile la registrazione eseguita ».

Soltanto quando le formalità hanno tali funzioni, si può dire che abbiano ragione di essere.

(3) Op. cit., vol. I, pag. 3.

(4) Op. cit., pag. 33.

sullo Stato, navi, le forme di pubblicità sono diverse, secondo i varî casi, e differenti sempre dalla trascrizione di cui il codice tratta » (1).

**1004**. Ora si tratta di allargare il sistema di pubblicità anche alla proprietà intellettuale.

Il bisogno di tale riforma è vivamente sentito.

Infatti la proprietà intellettuale è un diritto reale mobiliare, che può essere alienato e trasmesso in tutti i modi consentiti dalle leggi. E poichè non si tratta di cosa mobile, il cui possesso vale ad indicarne la trasmissione; ma si tratta di un diritto, la cui cessione non può essere regolata dalla norma dell'art. 1539 Codice civile, perchè non esiste il debitore (2), è indispensabile escogitare un sistema, che valga a garentire i terzi dai pericoli cui può esporli la mala fede dell'autore.

Dal momento che la legge ha stabilito delle formalità, per acquistare la proprietà intellettuale, occorre trarre da tale obbligo il partito migliore, facendo del titolo che attesta l'adempimento delle formalità la base del sistema di pubblicità. Basterebbe infatti dichiarare che su di esso e sui registri tenuti dall'Ufficio della proprietà intellettuale debbano trascriversi tutti i successivi passaggi del diritto in argomento, perchè abbiano efficacia rispetto ai terzi. E occorrerebbe prescrivere che si compendii sul titolo e sui registri tutta la storia giuridica del diritto. Perciò occorrerebbe prescrivere non soltanto la trascrizione degli atti tra vivi (3), ma anche quella dei trasferimenti *mortis causa*. Inoltre si dovrebbero dichiarare senza effetto le trascrizioni contro chi non abbia trascritto il suo acquisto, sia per atto

(1) Così N. Coviello, op. cit., pag. 221.

(2) Salvo che si voglia ritenere tale il pubblico, cui spetta il dovere di rispettare il diritto dell'autore.

(3) Si disputa se debbano essere trascritte le licenze.

Come vedremo (n. 1344 e seg.), la teoria più generalmente seguita le assimila alla locazione; epperò ritiene che non debbano essere trascritte. Da ciò sono spesso derivati in pratica effetti dannosi. Spesso il cessionario ha visto limitato il suo diritto da licenze precedentemente concesse, e di cui egli non aveva avuto notizia.

Sia per evitare tale inconveniente, sia perchè io ritengo che la licenza non possa classificarsi tra le locazioni, ma che costituisce un diritto reale di uso, parmi che se ne debba ordinare la trascrizione.

tra vivi, sia a causa di morte, fino a che tale trascrizione non segua (1), il che promuoverebbe la trascrizione di molti atti, che altrimenti rimarrebbero occulti (2).

Se fosse informato ai detti principî, il sistema della trascrizione della proprietà intellettuale appagherebbe i bisogni che la pratica ha fatti sorgere, e la cui soddisfazione è richiesta dall'interesse sociale della sicurezza dei trasferimenti e della tutela della buona fede. Vi è perciò da augurarsi che il futuro riformatore della nostra legge appaghi i giusti voti che hanno raccolto l'unanime consenso della scuola e del fôro, ma che purtroppo non sono stati soddisfatti dalla Commissione del 1901.

**1005.** *B*) È assai interessante conoscere la vera natura del contratto, non solo riguardo alla forma, ma anche per l'interpretazione che si deve dargli. Infatti, siccome non può presumersi che si ceda totalmente il proprio diritto, nel caso che si parli di cessione in forma indeterminata, senza accennare al completo trasferimento della proprietà intellettuale, si riterrà ceduta semplicemente l'edizione, anzichè la proprietà dell'opera (3). Ne deriva che, esaurita questa, l'autore può cedere ulteriormente l'edizione o la proprietà intel-

---

(1) Da ciò deriva che la trascrizione può seguire anche a distanza di tempo dall'avvenuto trasferimento; senonchè tra più cessionarî sarà preferibile non chi prima abbia acquistato, ma chi prima abbia trascritto, oltre il proprio, anche il titolo del dante causa comune.

(2) Bisognerà anche risolvere la controversia, se possano procedere alla trascrizione soltanto le parti contraenti o chiunque vi abbia interesse.

Per più ampî ragguagli sulla materia, cfr. la discussione alla quale presi viva parte, e che seguì in seno alla Commissione Reale del 1906, a proposito delle privative industriali.

Cfr. *Atti* cit., vol. I, pag. 202, 210, 213, 285, 369, 404, 470.

(3) La Direzione del *Dalloz*, in nota alla citata sentenza del Tribunale civile della Senna, del 13 gennaio 1869, sostenne il contrario, forse in base agli art. 1162 e 1602, secondo i quali il patto oscuro si interpreta contro il venditore. Ma qui ci troviamo fuori del contratto di vendita, di fronte ad un contratto *sui generis*, per il quale, tutt'al più, il patto oscuro deve interpretarsi *contra stipulatorem*, cioè contro colui che aveva il dovere *legem apertius dicere*. E stipulatore è il cessionario, quando si disputa della durata e dell'estensione della cessione; il cedente, allorchè si disputa del prezzo di essa. Cfr. al riguardo: L. 34, Dig. 18, 1; L. 29, Dig. 19, 2; L. 98, Dig. 45, 1; art. 1137 Cod. civ. italiano; nonchè, Poli-gnani, *Di un'antica regola di diritto* (*Interpretatio contra stipulatorem*) *riprodotta nel Codice civile italiano* (*Il Filangieri*, 1881, 1); Riezler, op. cit., pag. 325, nota 1; e la mia *Autonomia della volontà*, pag. 113.

lettuale della sua opera, giacchè si è oramai liberato dai vincoli assunti col primo cessionario (1-2).

**1006.** *Caratteri della cessione.*

Come si è già detto, la cessione della proprietà intellettuale può essere a titolo oneroso o gratuito. E si ha cessione a titolo oneroso, non soltanto nel caso in cui sia stato determinato un prezzo unico, ma anche se sia stata pattuita una percentuale sugli utili, e anche se la cessione trovi il suo corrispettivo nei rischi della riproduzione dell'opera o in altre prestazioni da parte dell'editore: come se, ad es., questi dovesse pagare un pittore per la illustrazione dell'opera.

**1007.** Adunque la cessione a titolo gratuito deve essere caratterizzata dallo spirito di liberalità dell'autore, che non trovi il suo corrispettivo nella prestazione dell'editore. Perciò, se anche fu pattuito un contratto di edizione senza indicazione di compenso, la giureprudenza e la dottrina francese, nonchè il nostro legislatore (art. 19) hanno ritenuto che non si intenda alienata la proprietà intellettuale, ma che l'autore la conservi, salvo a regolare i conti con l'editore (3). Naturalmente soltanto le vere e proprie cessioni a titolo gratuito, seguano esse per atti tra vivi o *mortis causa*, devono essere rivestite delle forme richieste per la loro esistenza.

---

(1) Il patto col quale l'autore si sia riserbato soltanto il diritto di pubblicare l'opera nelle *Opere complete*, viene di solito interpretato nel senso, che l'editore possa procedere ad ulteriori edizioni dell'opera, e anche farne un'edizione popolare. Cfr. Trib. civile della Senna, 9 febbraio 1870 (*Dalloz*, 1870, III, 31).

Se invece l'editore avesse acquistato soltanto il diritto di pubblicare un'opera con illustrazioni, non potrebbe pubblicarne un'altra edizione senza illustrazioni, e viceversa. Cfr. Trib. civ. della Senna, 8 gennaio 1908 (*Gaz. Pal.* dell'11 aprile successivo).

(2) Quanto alla estensione della clausola esclusiva, cfr. le acute osservazioni del Musatti, *Esclusiva e oggetto contrattuale* (*Rivista di diritto comm.*, 1911, II, 817).

(3) Cfr. App. Parigi, 11 gennaio 1889 (*Pataille*, 1892, 109). — Vedi però *contra:* App. Torino, 27 giugno 1898 (*Mon. Trib.*, 1899, 70).

A commento del suddetto art. 19, lo Scialoja, *Relazione* citata, § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 42), scriveva: « Similmente è noto come gli autori e specialmente i giovani autori, che non abbiano ancora acquistato rinomanza, siano soventi volte costretti in Italia a correr dietro ad un

**1008.** *Se la cessione abbia carattere civile o commerciale.*

I n. 9 e 10 dell'art. 3 del Cod. di comm. hanno attribuito il carattere di atto obbiettivo di commercio alle *imprese di spettacoli pubblici* e alle *imprese editrici, tipografiche e librarie.* Le prime sono quelle che speculano sulla curiosità del pubblico, allettandolo con i divertimenti. Le seconde sono quelle « che speculano sull'arte della stampa, sia coll'acquistare i diritti degli autori (imprese editrici), sia collo stamparne le opere (imprese tipografiche), sia col divulgarle (imprese librarie) » (1).

Non è qui il luogo di discutere, quale sia il concetto di *impresa* secondo il diritto commerciale, e se esso coincida col significato economico che ha la parola suddetta (2). Nè è il caso di dichiarare, se si debba accettare la definizione che ne dà il Vivante (3): « L'impresa è un organismo economico, che pone in opera gli elementi necessarî per ottenere un prodotto destinato allo scambio, a rischio dell'impren-

---

editore e pregarlo perchè pubblichi un loro lavoro; e come questi rare volte vi condiscenda e quasi sempre senza rimunerazione di sorta.

« Sarebbe dura cosa indurre da questa specie di permesso indeterminato di pubblicare un'opera, l'alienazione del diritto dell'autore per tutta la sua durata.

« Proponiamo quindi disporre che i permessi indeterminati di pubblicare un lavoro, escludano l'idea di un'alienazione indefinita, e che perciò in simili casi, se le parti non s'accordano per definirne la durata, intervenga il giudice per determinarla secondo l'importanza delle speciali circostanze ».

(1) Vivante, *Trattato di diritto commerciale*, 2ª ediz., vol. I, n. 72 e 73, pag. 116 e seg., Torino 1902. Egli aggiunge: « Spesso la stessa impresa compie tutto questo lavoro d'intromissione spacciando nelle proprie botteghe i libri di cui ha comperato la proprietà letteraria e che fece stampare nelle proprie officine ».

(2) Cfr. al riguardo, Arcangeli, *Contributi alla teoria generale degli atti di commercio* (*Riv. di diritto comm.*, 1904, I, 23); Cossa, *Concetto e forma dell'impresa industriale*, Milano 1888; Geller, *Die Unternehmung und seine Beziehungen zu Firma, Schild und Warenzeichen*, München 1913; Manara, *Gli atti di commercio*, n. 229, pag. 448 e seg., Torino 1877; Montessori, *Il concetto d'impresa negli atti di commercio dell'articolo 3 Cod. di commercio* (*Riv. di diritto comm.*, 1912, I, 428); Scialoja A., *L'impresa come atto obbiettivo di commercio* (*Annali della Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Perugia*, 1907, 5), e *Osservazioni sulla « impresa » come atto obbiettivo di commercio* (*Foro ital.*, 1908, I, 156).

(3) Op. e vol. cit., n. 63, pag. 110.

ditore »; ovvero si debba accogliere una formula più generica (1), che definisce l'impresa « un complesso di atti aventi a base un'unica organizzazione, per effettuarli in modo continuativo e stabile ». Basterà accennare che non sono requisiti essenziali dell'impresa nè lo scopo di lucro (2), nè che l'imprenditore si limiti ad organizzare la produzione. Bisogna perciò conchiudere che si ha impresa, anche quando alcuno assuma un teatro, per dare rappresentazioni gratuite, o stampi dei libri, per distribuirli gratuitamente. E si ha anche impresa, se l'imprenditore collabori alla produzione, prestando, nell'organizzazione da lui creata, l'opera propria.

**1009.** Dal concetto di impresa, che si è desunto dalla legislazione e dalla dottrina, deriva che i cessionarî degli autori compiono, nella generalità dei casi, un atto di commercio (3). Di solito infatti essi consentono a tali contratti, per l'incremento delle loro imprese. E se anche questa consista nel compimento di un solo affare (es. un grande lessico, un'enciclopedia, ecc.); se anche non abbia scopo di speculazione (4); se pure abbia per oggetto un giornale, non può negarsi che ci troviamo di fronte ad un atto obbiettivo di commercio, perchè anche qui si ha un'impresa commerciale.

Ciò posto, bisogna dedurre che, nei casi suddetti, anche l'autore è soggetto alla legge commerciale (5). Basta infatti, per il diritto italiano, che gli atti siano commerciali per una sola parte (art. 54 e 870 Cod. di comm.).

**1010.** Si disputa, se compia atto di commercio l'autore che faccia stampare le proprie opere per suo conto e le venda, sia per mezzo dei librai, sia per sottoscrizione anticipata.

---

(1) Sostenuta da Arcangeli, Manara e Scialoja, nelle opere citate.

(2) *Conforme:* Vivante, op. cit., vol. I, n. 71, pag. 115 e seg. Vedi però *contra:* Bolaffio (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 114); Scialoja, op. e loco citati; ecc.

(3) Lo stesso si deve dire nel caso che sia intervenuta una società tra l'autore e un editore, per sfruttare l'opera dell'ingegno. Cfr. Tribunale della Senna, 27 maggio 1908 (*Gazz. Pal.*, del 5 novembre successivo).

(4) Sempre però che si accetti la dottrina, alla quale ho aderito.

(5) Ne deriva che la cessione può essere provata per mezzo di testimoni. Cfr. Cass. Roma, 16 maggio 1907 (*Giust. pen.*, 1907, 932; *Giur. pen. Tor.*, 1907, 316; *La Legge*, 1907, 1331; *Mon. Trib.*, 1907, 696).

Il De Gregorio (1) ritiene che, se esiste un'impresa, non possa toglierle il carattere della commercialità la circostanza che imprenditore sia lo stesso autore. E questa, date le premesse di cui sopra, mi sembra l'opinione esatta. Invece il Vivante (2) osserva, che lo spaccio che fa l'autore non costituisce un'impresa, anche quando egli cerca di estendere con la pubblicità del suo libro gli affari della sua professione; e che l'autore fa un atto di produzione e non di circolazione, e non s'intromette fra produttori e consumatori, perchè è lui stesso il produttore.

**1011.** *Se la cessione sia contratto commutativo o aleatorio.*

Come si è visto, la nostra legge non ha adottato, rispetto alle opere letterarie, la durata fissa della proprietà intellettuale, che lo Scialoja aveva patrocinato. Ciò dà alla cessione un certo carattere aleatorio, poichè la vita dell'autore esercita grande influenza sulla sua durata (3).

**1012.** Dato il carattere aleatorio della cessione, l'editore non ha azione di danni contro alcuno, per il caso in cui la durata del diritto ceduto sia stata effettivamente più breve di quella che la giovane età e la salute dell'autore gli avevano fatto sperare.

**1013.** Si disputa se il suicidio da parte dell'autore possa legittimare l'azione del cessionario alla nullità del contratto o alla riduzione del prezzo stabilito.

---

(1) Op. cit., pag. 132, nota 1.

(2) Op. cit., pag. 117. Cfr. negli stessi sensi, App. Parigi, 23 ottobre 1834 (*Sirey*, 1834, II, 641); 23 dicembre 1840 (*Ibid.*, 1841, II, 323); 2 luglio 1880 (*Pataille*, 1880, 238); 2 luglio 1894 (*Ibid.*, 1895, 93); Cassaz. Torino, 26 aprile 1872 (*Mon. Trib.*, 1872, 512); App. Roma, 18 luglio 1889 (*Ibid.*, 1889, 862).

(3) La stessa questione si fa anche per il contratto di edizione. LARDEUR, *Du contrat d'édition*, pag. 58 e seguenti, Paris 1893, lo ritiene sempre commutativo, poichè gli sembra che gli obblighi assunti dalle parti siano riguardati quali equivalenti del diritto che si è trasferito; e, se anche il valore entrato nel patrimonio dell'editore è capace di aumento o di diminuzione, ciò non impedisce però che il contratto, almeno al suo sorgere, sia commutativo. Tale opinione assoluta non mi pare che possa accettarsi, perchè non sempre si trasferisce nel patrimonio dell'editore un valore economico, potendo l'opera non valere niente, sia per sè stessa, sia nelle condizioni di tempo e di luogo nelle quali viene pubblicata.

A ritenere l'affermativa si potrebbe essere indotti dalla regola scritta nel maggior numero dei codici vigenti, per la quale il suicidio dell'assicurato libera la Compagnia (1). Senonchè giova osservare in contrario, che il rigore di tale disposizione di legge è stato man mano limitato contrattualmente nelle polizze di assicurazione (2). Inoltre non è possibile applicare per analogia gli stessi principî al caso in esame. Infatti, come ben nota il Bry (3), « le but direct du contrat (di assicurazione) se trouve alors dans les chances de vie qu'offre l'assuré, et il ne faut pas donner prise à la fraude, en maintenant un droit dont l'assuré ne veut, le plus souvent, que hâter la naissance au profit de ses successeurs. La cession du droit d'auteur n'a pas absolument le même caractère... ».

**1014**. *La cessione delle opere future.*

La questione della validità della cessione di opere future è viva sopratutto nella dottrina e nella giurisprudenza francese. E a ragione, perchè, sopratutto in Francia, non sono infrequenti tali contratti, specialmente in materia di opere artistiche (4).

**1015**. La questione è generalmente esaminata e discussa sotto l'aspetto dalla condizione potestativa. Da una parte, cioè (5), si è sostenuta la nullità del contratto, perchè dipende dalla volontà dell'autore di comporre o non altre opere. Dall'altra (6) si è obbiettato, che non ricorre nella specie il caso di una vera e propria condizione potestativa, per la quale l'obbligazione dipende da un semplice atto di volontà; ma che ci troviamo di fronte ad un'obbligazione, la cui esistenza dipende da un fatto, che la volontà del debitore può o non mettere in essere, cioè la creazione dell'opera.

---

(1) Le dette norme legislative sono riportate dal Vivante, *Trattato*, vol. IV, n. 1984, pag. 503, nota 19.

(2) Cfr. in proposito, Vivante, op. e vol. cit., pag. 503 e seguenti.

(3) Opera citata, n. 788, pag. 661.

(4) Essi assumono in pratica il nome di *trattati*.
I nostri antichi musicisti avevano generalmente dei contratti del genere, tanto con gl'impresari, quanto con qualche librettista. Anche Goldoni conchiuse dei *trattati* per le sue opere future, ecc.

(5) Cfr. Trib. civ. della Senna, 6 dicembre 1861 (*Pataille*, 1861, 430).

(6) Cfr. Huard (fils), *Des contrats entre les auteurs et les éditeurs*, n. 38, Paris 1899.

**1016.** A mio avviso, la questione non può essere discussa su questo terreno. Parmi infatti che la risoluzione della controversia diventi più persuasiva, se venga ispirata al criterio che vale a proposito delle clausole di inalienabilità e di impegnorabilità e dei divieti di concorrenza. Insomma occorre esaminare se si tratti di un legame assoluto, completo, per tutte le opere, su qualunque argomento, che creerà l'autore; ovvero se si tratti di una o più opere, o di quelle che egli creerà durante un breve spazio di tempo (1). Nel primo caso il contratto sarà nullo, perchè costituisce un'eccessiva limitazione della personalità dell'autore (2). Nel secondo caso, invece, il contratto è perfettamente valido, perchè *jus libertatis non infringitur*, e perchè le nostre leggi vietano i vincoli perpetui, ma non i temporanei (3). *A fortiori* poi deve ritenersi valido un diritto di preferenza consentito dall'autore, nell'atto di stipulare un contratto di edizione di qualche sua opera (4).

**1017.** *Obblighi dell'autore.*

In forza del contratto in esame, l'autore ha il dovere di consegnare al cessionario le sue opere, man mano che intende pubblicarle.

---

(1) Per la dimostrazione di tale criterio discriminatore e per le indicazioni dottrinali, cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 1039 e seguenti, nonchè, BIANCHI, *Corso di Codice civile italiano. - Dei beni, della proprietà e della comunione*, vol. IX, parte I, pag. 819, e seguenti, Torino 1895.

Il PLANIOL, *Traité élémentaire de droit civil*, 3ª ediz., vol. I, n. 2344 e seg., pag. 752 e seg., Paris 1904, traccia la storia della giurisprudenza francese, che oramai dichiara lecite le clausole temporanee di inalienabilità. In Italia non si è ancora affermata una tendenza precisa della giurisprudenza, perchè la questione le è stata poche volte sottoposta. La dottrina tuttavia si va orientando verso la validità delle clausole temporanee.

(2) In senso conforme, cfr. App. Parigi, 31 gennaio 1854 (*Sirey*, 1854, II, 734); Trib. civ. della Senna, 6 dicembre 1861 (*Pataille*, 1861, 430).

(3) Es.: il patto di riscatto è permesso per cinque anni (art. 1516 Codice civ.). Cfr., al riguardo, la mia *Autonomia della volontà*, pag. 984.

Si noti inoltre che la legge ammette che le cose future possano formare oggetto di contratto (art. 1118 Cod. civ.), salvo casi espressamente previsti (art. 1064, 1118, 1460, 1977).

(4) Cfr. Trib. civile della Senna, 11 maggio 1870 (*Pataille*, 1870, 204); 24 luglio 1892 (*Ibid.*, 1893, 123); 25 maggio 1897 (*Ibid.*, 1900, 60).

**1018.** Alcuni sostengono che i Tribunali possano costringere l'editore ad accettare, e l'autore a cedere l'opera, quando la ritengano compiuta e degna di stare a pari con le altre opere dello stesso autore (1).

**1019.** A mio avviso, però, tale opinione non può accettarsi.

Infatti si è visto (2) che l'autore non può essere costretto alla pubblicazione, poichè è assoluto padrone dell'opera sua, in forza dei diritti personali che gli spettano su di essa. Perciò egli può modificarla finchè gli piaccia, e non darla alla pubblicità, se non quando lo voglia o la ritenga degna di pubblicazione.

Adunque la teoria combattuta contrasta, nel modo più evidente, col diritto di inedito spettante all'autore. E inoltre essa tende a convertire i Tribunali in accademie letterarie, artistiche o musicali, il che è assolutamente inammessibile.

**1020.** Se però non è concepibile coartazione nell'autore, per tutto ciò che attiene al suo diritto personale, questo non significa che egli possa violare impunemente il contratto che ha assunto. Infatti non potrebbe cedere l'opera ad altro editore, nazionale o straniero (3); e se lo facesse, sarebbe tenuto a corrispondere il risarcimento dei danni al cessionario, per non avere adempiuta la contratta obbligazione.

**1021.** Ma che cosa bisognerà decidere nel caso, in cui sia stato stabilito un certo tempo per la consegna di una determinata opera?

In genere bisogna ritenere che la determinazione del tempo sia fatta in via di approssimazione, e non in modo tassativo e inderogabile. E di regola anche gli editori non si mostrano troppo esigenti al riguardo, poichè ognuno intende che il lavoro intellettuale non si può compiere con la regolarità con cui si esegue il lavoro materiale. Occorre infatti maggiore tranquillità di spirito e la disposi-

---

(1) Cfr. App. Parigi, 3 maggio 1878 (*Dalloz*, 1879, II, 11, con le conclusioni dell'avv. gen. Chevrier).

(2) Cfr. n[i] 722 e seg., pag. 19 e seguenti.

(3) Ho esplicitamente affermato che la cessione non si possa consentire nemmeno all'estero, perchè qualcuno ha sostenuto che ciò sia lecito. Cfr., al riguardo, Ballet, *Le droit d'auteur sur les œuvres de peinture et de sculpture*, pag. 70, Paris 1910.

zione alla creazione dell'opera, che talvolta manca e che non vi è mezzo per far sorgere nell'autore (1).

Da ciò che si è detto consegue, che non possa essere chiesta la risoluzione del contratto, e non possa l'autore essere condannato al risarcimento dei danni, solo perchè abbia ritardata la consegna dell'opera.

**1022**. *Obblighi del cessionario.*

Il cessionario ha la principale obbligazione di accettare l'opera che l'autore ha creata, e di uniformarsi agli altri obblighi assunti nel contratto. Nè potrebbe rifiutarsi di accettare l'opera, dicendola inferiore alle altre pubblicate dall'autore. Infatti basta che l'opera emani dall'autore, e che porti l'impronta personale di lui: che insomma abbia la cosiddetta *aria di famiglia* delle opere precedenti (2).

**1023**. Ma potrà rifiutare l'opera che non soddisfi ai suoi criterî personali, anche se non abbia preventivamente fatta apporre al contratto la condizione *si non displicuit*? In generale ciò non può ammettersi, perchè deve essere l'autore arbitro della sua reputazione: e si comprende di leggieri che egli è il maggiore interessato a non segnare col suo nome opere indegne di ogni pubblicità.

**1024**. Tuttavia vi sono dei casi in cui la condizione *si non displicuit* è sottintesa. Poniamo invero che si tratti di una rivista, o di altra opera complessiva. I collaboratori non potranno pretendere di inserire nell'opera monografie che turbino l'unità del sistema, al quale è informata la pubblicazione (3).

---

(1) Cfr., al riguardo, De Gregorio, *Il contratto di edizione*, pag. 237 e seg., Roma 1913.

(2) Cfr. App. Parigi, 3 maggio 1878 (*Pataille*, 1878, 167); Pouillet, op. cit., n. 305, pag. 314.

(3) Lo stesso può dirsi a proposito dei teatri, che abbiano la pratica costante di esaminare preventivamente, per mezzo dei loro direttori tecnici, le produzioni che vengono esibite per la rappresentazione. In tal caso si conchiudono i cosiddetti contratti di rappresentazione *à correction*, nei quali, cioè, l'impresario si impegna a rappresentare le opere, soltanto dopo che siano state corrette ed abbiano ricevuta l'approvazione del direttore tecnico.

Cfr., al riguardo, ciò che si dice nel n. 1289,

### Sezione II.

### *Vendita della proprietà intellettuale.*

**1025.** *Storia dell'istituto.*

Si è visto che il riconoscimento della proprietà intellettuale in favore degli autori fu agevolato dal fatto che i librai ne avevano acquistato i manoscritti, e ritenevano che su questi avessero un diritto di proprietà illimitato e perpetuo, eguale a quello che il proprietario ha su qualunque altra cosa mobile o immobile (1).

**1026.** L'alienazione completa della proprietà intellettuale si accordava perfettamente con le limitazioni, alle quali era soggetto l'autore, anche quando avesse ottenuto il privilegio sull'opera sua. Siccome infatti egli non poteva stamparla e venderla per suo conto, ma doveva cederla ad un libraio, trovava più conveniente consentire una cessione totale, per ritrarne, sia pure per una sola volta, il maggiore possibile vantaggio (2).

**1027.** Ma nei tempi moderni, col riconoscimento della proprietà intellettuale e con l'abolizione dei privilegi librarî, le ragioni che inducevano gli autori ad alienare i loro diritti sono venute a mancare, almeno per ciò che si attiene alla proprietà letteraria (3). Perciò i contratti in argomento si sono venuti facendo man mano più rari. Interessa infatti all'autore conservare la proprietà intellettuale sull'opera sua; interessa anche all'editore non pagare un prezzo rilevante, prima di assicurarsi se l'opera incontrerà il favore del pubblico.

---

(1) Cfr. vol. I, n. 118, pag. 73; n. 143 a 145, pag. 83 e seguenti.

(2) È tanto vero quello che ho osservato nel testo, che in Germania, ove l'autore poteva stampare e vendere la sua opera per conto suo, la vendita della proprietà intellettuale non era frequente. Era invece molto in uso il cosiddetto contratto d'impressione, per effetto del quale l'autore si obbligava a pagare le spese all'editore, o almeno a risarcirlo delle perdite, che la riproduzione dell'opera gli avrebbe cagionate. Anche Lutero dovette ricorrere a tale forma contrattuale, per la stampa delle sue opere.

(3) In tema di proprietà artistica avviene invece il contrario, proprio perchè non sono gran fatto mutate le condizioni degli autori rispetto alle loro opere.

**1028.** ***Estensione del contratto di vendita.***

Col contratto di vendita della proprietà intellettuale, l'autore, per un prezzo determinato (1), aliena tutti i diritti di sfruttamento economico, che gli spettano sull'opera sua (2). È quindi il contratto che ha il contenuto più ampio, visto che i diritti personali non possono essere ceduti.

**1029.** Per effetto adunque di tale contratto, l'acquirente non ha limitato il suo diritto ad una sola edizione, ma può riprodurre l'opera in una prima edizione (3), e poi farne tante altre, quante gli piaccia, nel formato che gli piaccia, e farne anche un'edizione popolare (4). Se si tratta di un'opera d'arte, può riprodurla col mezzo che gli sembra più opportuno: incisione, litografia, fotografia, ecc. (5). E anzi è stato deciso che l'artista cedente non abbia nemmeno il diritto di esigere la consegna delle prove di queste riproduzioni, per controllarne l'esattezza e la precisione, perchè egli ebbe fiducia nel talento del cessionario (6).

Inoltre l'acquirente potrà trasferire ad altri l'esercizio dei suoi diritti o di alcuni di essi soltanto, senza che l'au-

---

(1) Si noti fin da ora che, nel contratto di edizione, può mancare il prezzo.

(2) Per tal modo non può dubitarsi che, col contratto in esame, i diritti di sfruttamento sono trasferiti dall'autore all'editore. Si ritiene invece, e a ragione, che ciò non avvenga nel contratto di edizione, nel quale l'editore ha il solo esercizio del diritto, e nei limiti fissati dal contratto. Della questione mi occuperò ai n[i] 1089 e seg., pag. 285 e seguenti.

(3) L'autore non potrà più disporre in alcuna maniera della sua opera, nemmeno a comprenderla nelle sue *Opere complete*. Cfr. Appello Parigi, 21 ottobre 1911 (*L'Art et le droit*, 1912, 257).

(4) Cfr. Trib. civile della Senna, 9 febbraio 1870 (*Pataille*, 1870, 95); App. Parigi, 9 agosto 1871 (*Ibid.*, 1871, 93).

Si noti altresì che il Tribunale di Milano, con sentenza 27 aprile 1901 (*I diritti d'autore*, 1901, 86), ha concesso lo stesso diritto all'editore, che aveva acquistato il diritto di edizione *per un certo numero di anni.*

(5) Cfr. le sentenze citate nella nota precedente.

(6) Si è disputato se la vendita dello spartito di un'opera musicale comprenda altresì la trasmissione del libretto. La Corte di Appello di Napoli il 23 maggio 1879 (*Gazz. proc.*, 1879, 343; *Giorn. Trib.*, 1879, 902) si è pronunziata per la negativa; il 5 febbraio 1910 (*Trib. giud.*, 1910, 83) per l'affermativa. Conforme a tale opinione, vedi anche Cass. Roma, 19 giugno 1910 (*Riv. dir. comm.*, 1911, II, 89, con *Nota* critica del MUSATTI).

tore possa impedirglielo (1). Infine egli potrà esercitarli, per tutto il tempo per cui dura la proprietà intellettuale. Se quindi una legge posteriore ne allunghi o ne accorci la durata, ciò profitterà o nuocerà a lui e non all'autore (2).

**1030**. È però controverso, se il cessionario acquisti implicitamente anche il diritto di consentire le traduzioni dell'opera ceduta. Da una parte si adduce che anche questo è compreso nella proprietà intellettuale. Dall'altra si rileva che l'esercizio di tale diritto include una facoltà di controllo da parte dell'autore, e che tale facoltà non può ritenersi implicitamente ceduta (3). Qualora si adottasse la prima opinione, bisognerebbe altresì ritenere che debba profittare all'editore qualunque estensione, che del diritto in argomento fosse apportata da trattati internazionali.

**1031**. Data l'estensione così larga dei diritti trasmessi col contratto in esame, si ritiene finanche che il cessionario possa non avvalersi di tutte o di alcune facoltà, comprese nel contenuto economico della proprietà intellettuale (4). Avendo acquistata la proprietà dell'opera, può usarne nel modo che più gli piaccia, ed anche non usarne (art. 436 Cod. civile). Se fosse altrimenti, si osserva, egli avrebbe la proprietà piena dell'opera, ma questa sarebbe gravata da un'obbligazione di fare, inconciliabile col dominio (5).

---

(1) Si disputa se l'editore abbia tale facoltà nel contratto d'edizione. Per coloro che gliela negano, la cedibilità o non dell'opera rappresenta una delle differenze tra il contratto di edizione e quello di vendita.

(2) Lo stesso deve dirsi per il caso in cui la tecnica trovi un altro modo di sfruttamento delle opere dell'ingegno. Cfr. Trib. Milano, 14 marzo 1912 (*Temi lomb.*, 1912, 369).

(3) Quest'opinione prevale nella giurisprudenza. Cfr. Trib. civ. della Senna, 25 marzo 1905 (*Droit d'auteur*, 1910, 22).

(4) Cfr. De Gregorio, op. cit., n. 26, pag. 81; Lauterbourg, *Du contrat d'édition et de la nature juridique du droit de l'auteur*, pag. 56, Paris 1915; Pouillet, op. cit., n. 308, pag. 319 e seg.; e, nella giurisprudenza; Trib. civ. della Senna, 14 agosto 1878 (*Le Droit*, del giorno successivo), Trib. Lione, 19 gennaio 1881 (*Pataille*, 1883, 216).

Come vedrà il lettore, qui si manifesta il dissenso, relativamente ai diritti personali, che esiste tra la dottrina del De Gregorio e la mia: dissenso del quale mi sono occupato lungamente nel vol. I, n. 410 e seguenti, pag. 258 e seguenti.

(5) Si noti fin da ora che, nel contratto di edizione, l'editore è obbligato a pubblicare l'opera. Per coloro che non ammettono tale obbligo nell'acquirente, si avrebbe anche questa differenza tra i due contratti.

Quantunque, a prima vista, l'opinione in argomento sembri inoppugnabile (1), a me per verità non pare che possa accettarsi (2). Infatti, come si è più volte detto, l'autore gode di una duplice categoria di diritti: personali e patrimoniali. La cessione di questi ultimi gli ha lasciati intatti i primi, i quali hanno bisogno, per esplicarsi, della pubblicazione dell'opera. Inoltre l'articolo 1124 prescrive che i contratti debbono essere eseguiti di buona fede, ed obbligano non solo a quanto è nei medesimi espresso, ma anche a tutte le conseguenze che, secondo l'equità, l'uso o la legge, ne derivano. Nella comune intenzione dei contraenti, il contratto *era diretto alla pubblicazione dell'opera*. Non si cedono infatti i diritti di sfruttamento economico sopra una data opera, perchè non vengano esercitati. Nè si dica che il proprietario ha il diritto di non sfruttare la cosa sua. Questo è certo il concetto individualistico del Codice vigente; ma esso non trova qui applicazione, perchè, come si è detto, oltre i diritti di *sfruttamento economico* dell'editore, vi sono quelli *personali* dell'autore, il cui esercizio è intimamente connesso col fatto della pubblicazione.

Tutt'al più quindi si può decidere, che l'editore possa ritardare di qualche tempo la pubblicazione dell'opera; fino a quando, cioè, il ritardo non leda i diritti dell'autore. Che se poi questi non si sia curato di far determinare dai magistrati un limite al ritardo della pubblicazione dell'opera, e l'editore voglia pubblicarla, quando le idee dell'autore abbiano subìto un mutamento così notevole da fargli riget-

---

(1) Non debbo tacere però che, purtroppo, molti editori hanno ritenuto di avere il diritto di non pubblicare l'opera acquistata. Tale era infatti la opinione di Federico Schneider (cfr. GRAEFF, *Versuch einer einleuchtenden Darstellung des Eigentums und der Eigentumsrechte des Schriftstellers und Verlegers*, pag. 4, Leipzig 1794). E HUMBLOT, *L'édition littéraire au XIX^e^ siècle* (nel volume *Bibliothèques, livres et libraires*, pag. 252, Paris 1912), riferisce che l'editore Lacroix aveva molti manoscritti non pubblicati, e che lo stesso sistema seguono quasi tutti gli editori. Questo dimostra che i diritti personali degli autori sono disconosciuti, più spesso che non si sappia.

(2) Cfr. negli stessi sensi, GASTAMBIDE, op. cit., pag. 137; PARDESSUS, op. cit., n. 360; RENOUARD, op. cit., vol. II, n. 186 e seg.; e, nella giurisprudenza, Trib. comm. della Senna, 15 maggio 1879 (*Journ. Trib. comm.*, 1879, 569), e Trib. civ. della Senna, 18 novembre 1888 (*Gaz. des Trib.*, del 20 successivo).

tare la sua vecchia opera, può essere bene vietata la pubblicazione di questa (1).

**1032.** Un trasferimento così ampio della proprietà intellettuale non può essere desunto da parole più o meno equivoche, o vaghe, ma deve risultare da formule precise e specifiche (2). Certo, nell'esistenza di una formula precisa, non potrebbe il magistrato limitare la cessione della proprietà intellettuale, che i contraenti vollero completa. Anche in questa materia l'autonomia della volontà è ampiamente riconosciuta dal legislatore, e non vi è alcuna legge di ordine pubblico, che vieti la cessione totale della proprietà intellettuale.

Ma occorre trovarci di fronte ad una formula precisa, che dia luogo ad una interpretazione sicura. Si è infatti ritenuto che, nel dubbio, debba prevalere l'interpretazione che escluda la vendita della proprietà intellettuale, perchè di regola il contratto di edizione è più frequente (art. 1134 Codice civ., e L. 34, Dig. 50, 17). Anzi la Corte d'appello di Parigi (3), ha deciso: « Alors même qu'il est dit que l'objet de la vente est la propriété littéraire..... les libraires n'ont entendu acheter que ce que comportaient les besoins de leur spéculation commerciale, c'est-à-dire le droit d'édition et d'impression » (4).

**1033.** Gli stessi concetti affermava, col suo mirabile senso giuridico, Antonio Scialoja (5): « È noto come gli autori e

---

(1) Cfr. Trib. civ. della Senna, 4 dicembre 1911 (*Pataille*, 1912, I, 98), relativamente alla *Histoire de France*, di ANATOLE FRANCE (ANATOLE THIBAUT), che questi aveva venduto in gioventù all'editore Lemerre; e vedi *retro*, n. 165, pag. 47, e nota 2.

(2) Cfr. però App. Roma, 6 marzo 1895 (*Giur. ital.*, 1895, I, 2, 443; *La Legge*, 1895, I, 488; *Temi rom.*, 1895, 112).

(3) Sentenza 29 marzo 1878 (*Dalloz*, 1878, II, 137). Cfr. pure Trib. civile della Senna, 25 marzo 1889 (*Gaz. des Trib.*, del 9 maggio successivo).

(4) Cfr. pure, negli stessi sensi, HUARD, *Des contrats entre les auteurs et les éditeurs*, n. 65, Paris 1889; RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 280. Invece il BLANC, op. cit., pag. 107, e il Trib. corr. della Senna, 21 marzo 1839 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo), applicarono contro gli autori la regola « *interpretatio contra stipulatorem* », di cui mi sono occupato al n. 1005, pag. 231, nota 3. Infine il POUILLET, op. cit., n. 250, pag. 271 e seguenti, ritiene che ci troviamo di fronte ad una questione di fatto, che bisogna decidere secondo le circostanze (es.: natura dell'opera; prezzo pagato all'autore; ecc.). Quest'ultima opinione è stata, giustamente, accolta con scarso favore.

(5) *Relazione* citata, § 4, in fine (*Leg. e decr.*, pag. 42).

specialmente i giovani autori, che non abbiano ancora acquistato rinomanza, siano soventi volte costretti in Italia a correr dietro ad un editore e pregarlo perchè pubblichi un loro lavoro; e come questi rare volte vi condiscenda e quasi sempre senza rimunerazione di sorta.

« Sarebbe dura cosa indurre da questa specie di permesso indeterminato di pubblicare un'opera, l'alienazione del diritto dell'autore per tutta la sua durata.

« Proponiamo quindi disporre che i permessi indeterminati di pubblicare un lavoro, escludano l'idea di un'alienazione indefinita, e che perciò in simili casi, se le parti non si accordano per definirne la durata, intervenga il Giudice per determinarla, secondo l'importanza delle speciali circostanze ».

**1034.** A tale concetto si è ispirato l'art. 19 del Testo unico vigente, che sancisce: « Il permesso *indeterminato* (1) di pubblicare un lavoro inedito o di riprodurre un'opera pubblicata, non porta con sè l'alienazione indefinita del diritto di riproduzione. Il Giudice in simili casi fisserà un termine dentro il quale, nell'interesse dell'editore (2), deve essere interdetta ogni nuova riproduzione dell'opera ».

---

(1) Adunque deve trattarsi di una formula indeterminata; ad es.: *A. concede ad E. il diritto di edizione; il diritto di pubblicare l'opera; la proprietà letteraria sull'opera, fino all'esaurirsi dell'edizione*, e simili. Se invece fosse espressamente convenuta la cessione totale della proprietà intellettuale sull'opera, per tutto il tempo in cui la legge la riconosce all'autore, non potrebbe costui invocare l'applicazione dell'articolo 19.

(2) Il Piola-Caselli, op. cit., pag. 690, si domanda se non avesse dovuto dirsi *nell'interesse dell'autore*.

Il suo dubbio non mi sembra fondato.

Certo la norma in argomento è stata dettata nell'interesse dell'autore, in favore del quale la legge ha prescritto che l'indeterminatezza del contratto non deve nuocergli. Ma il legislatore ha voluto chiarire, che si tratta di una disposizione, che è la conseguenza necessaria del contratto in argomento. Invero esso verrebbe annullato di fatto, se si autorizzasse l'autore a fare concorrenza al primo editore con successive concessioni di edizioni. Bene quindi si è voluto sancire, che spetti al giudice fissare il termine per le nuove riproduzioni che l'autore vorrà consentire ai terzi. E ciò avviene allo scopo di salvaguardare gli interessi dell'editore, a cui bisogna dar campo di spacciare gli esemplari da lui riprodotti per effetto del contratto. Insomma, in caso di contestazione, il giudice dichiarerà fino a che punto si devono ritenere estesi i diritti dell'editore, e, per es., gli potrà consentire anche una nuova edizione dell'opera, determinandone il numero degli esemplari

**1035**. La stessa norma è accettata sostanzialmente da parecchie legislazioni straniere, che limitano alla prima edizione il permesso indeterminato di pubblicare (1), e prescrivono pure che questa non possa constare di oltre mille esemplari (2). La nostra legge non ha accolta quest'ultima presunzione (3), e quindi esso può venire fissato dal giudice, se ritenga di stabilire in tal modo il termine al diritto dell'autore.

**1036**. Giova poi rilevare un altro corollario che deriva dalla natura del diritto dell'autore, affine alla proprietà, e dall'applicazione per analogia dell'articolo 19. Deve ritenersi che l'alienazione indefinita del diritto di pubblicazione non porti con sè l'alienazione di altri diritti che non siano stati espressamente concessi. Così non spetterà all'editore di consentire alla traduzione dell'opera (4), alla sua versificazione, e in genere alla sua elaborazione. D'altra parte l'autore potrà tenere delle conferenze sul soggetto trattato nell'opera, perchè ciò non solo non nuoce agli interessi dell'editore, ma gli serve anzi di *réclame* (5). Inoltre, per le opere musicali, l'editore

---

da riprodurre. Vuolsi infatti rilevare che non è stata stabilita alcuna limitazione al prudente arbitrio del giudice. Perciò egli potrà fissare un termine per l'esercizio dei diritti dell'editore, trascorso il quale l'autore potrà consentire ad altri di eseguire ulteriori riproduzioni della sua opera. Il primo editore avrà sempre però il diritto di continuare lo spaccio delle copie dell'opera, riprodotte lecitamente e rimaste invendute. Il giudice poi potrà anche applicare la prescrizione legislativa in forma implicita ma più sicura, fissando, cioè, il numero delle edizioni e degli esemplari che devono costituirle, anzichè il termine per l'esercizio del diritto ceduto. In tal modo non solo si raggiunge lo stesso scopo, di fissare un termine, ma si evita la questione se, decorso tale termine, l'editore conservi ancora il diritto di continuare lo spaccio delle copie dell'opera, riprodotte lecitamente e rimaste invendute.

Cfr., negli stessi sensi, De Gregorio, op. cit., pag. 226 e seguenti.

(1) Cfr. il § 522 del Codice di comm. ungherese, e l'art. 377 del Codice svizzero delle obbligazioni.

(2) Cfr. l'art. 9 della legge norvegese, 4 luglio 1893, ed il § 5 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, sul contratto di edizione.

(3) Relativamente al numero degli esemplari nel nostro diritto, cfr. n. 1152 e seg., pag. 317 e seguenti.

(4) Sopratutto questa facoltà non può ritenersi trasmessa *implicitamente* al cessionario, perchè la traduzione è atta a deformare lo spirito dell'opera. Cfr., in tali sensi, la già citata sentenza del Tribunale civile della Senna, 25 marzo 1905 (*Droit d'auteur*, 1910, 22).

(5) In alcuni casi bisogna decidere il contrario, quando, cioè, le conferenze suddette vengano fissate sul grammofono (come quelle del dott. Doyen), o riprodotte stenograficamente.

non potrà consentire alle riduzioni, agli adattamenti, ecc., e per le teatrali, il diritto di rappresentarle non porterà *ex necesse* anche quello di pubblicarle per le stampe, nè il diritto esclusivo di rappresentarle in tutti i teatri del Regno o della città (1). Infine, per le opere figurative, spetterà al cessionario solo quella maniera di riproduzione, che gli è stata trasmessa col contratto; e se un drammaturgo ha trasmesso soltanto il diritto di pubblicare la sua opera per le stampe, non si deve ritenere trasmesso implicitamente anche il diritto di rappresentarla. Insomma ogni singolo diritto può essere alienato, indipendentemente dagli altri (2).

**1037.** La vendita della proprietà letteraria, per quanto consentita in una formula molto ampia, non può importare il trasferimento dei diritti personali spettanti all'autore (3). Come si è già detto più volte, essi non possono essere ceduti, e il contratto che li trasferisse, sarebbe indubbiamente nullo.

Perciò l'autore potrà sempre vietare che alla sua opera vengano apportate modificazioni, o venga comunque alterata (4), o sia pubblicata anonima, o sotto il nome di un altro. Malgrado la vendita della proprietà intellettuale, i suoi diritti personali restano nella sua persona, e intatti. Inoltre egli potrà agire, solo o insieme col cessionario, contro i contraffattori dell'opera sua, a tutela dei suoi diritti personali.

---

(1) Se però si tratta di una compagnia teatrale stabile, il permesso indefinito di rappresentare l'opera nella città in cui ha sede includerà necessariamente il diritto esclusivo per questa città.

(2) Bisogna far eccezione a tale principio, nel caso che un diritto sia conseguenza dell'altro. Ciò avviene, per es., rispetto al diritto di spaccio, che è conseguenza di quello di riproduzione.

Quanto alla cessione del libretto, giustamente il Musatti, *Sull'interpretazione dell'art. 6 del Testo unico sui diritti d'autore* (*Rivista di dir. comm.*, 1911, II, 89), distingue secondo che si tratti delle *parole del canto*, fuse nel melodramma, o del *libretto*. Le prime si debbono ritenere cedute con la musica. Il secondo invece, che è autonomo e indipendente dalla partitura musicale, deve essere trasferito dal suo autore, con apposito atto di cessione.

(3) Cfr., al riguardo, App. Parigi, 14 gennaio 1885 (*Pataille*, 1885, 200); Trib. Bologna, 15 febbraio 1887 (*Pratica leg.*, 1887, II, 11); Trib. Firenze, 13 luglio 1910 (*Riv. dir. comm.*, 1910, II, 1079); App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Foro it.*, 1907, I, 835); App. Perugia, 4 ottobre 1910 (*Giur. it.*, 1911, I, 2, 60); Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Foro it.*, 1909, I, 603; *Giur. torinese*, 1909, 249).

(4) Purtroppo il rispetto dei diritti personali degli autori non è affatto pieno, specie nelle rappresentazioni cinematografiche, in cui le *films* si tagliano più o meno abbondantemente.

### Sezione III.

### *Vendita e donazione del « corpus mechanicum ».*

**1038.** La vendita del *corpus mechanicum* può limitarsi alla vendita del quadro, o delle copie del libro, riprodotte a cura e spese dell'autore. In tali casi trovano, di regola, applicazione le norme del diritto comune, rispetto alla tradizione delle cose, che hanno formato oggetto del contratto.

Ma *quid juris* nel caso che un pittore abbia assunto l'incarico di dipingere un ritratto per un prezzo determinato, e non voglia poi consegnare l'opera, dopo che l'ha compita?

La questione si è presentata recentemente ai Tribunali francesi (1), i quali le hanno dato, in sostanza, la soluzione giusta, pure non qualificando esattamente il contratto (2). A me pare, che col contratto in argomento, l'artista, oltre l'obbligazione di eseguire il ritratto, assuma quella di consegnarlo. Adunque egli deve non soltanto *fare*, ma anche *dare*, in corrispettivo di un prezzo, e quindi si ha un contratto di vendita, il quale però è sottoposto a regole speciali, stante la particolare natura dell'oggetto venduto.

Infatti, appunto in vista di tale natura, l'artista non può essere costretto a consegnare l'opera, se non gli sembri completa e perfetta. Come si è detto più volte, il diritto di inedito non può soffrire alcuna limitazione. Ma quando egli abbia adempiuto alla sua obbligazione di fare, è tenuto

(1) Cfr. App. Parigi, 4 luglio 1865 (*Dalloz*, 1865, II, 201), e 2 dicembre 1897 (*Ibid.*, 1898, II, 465, con *Nota* di Planiol). Quest'ultima sentenza è stata confermata dalla Cass. di Francia, 14 marzo 1900 (*Ibid.*, 1900, I, 497, con altra *Nota* del Planiol, nonchè con la relazione del Cons. Rau e la requisitoria del Proc. gen. Desjardins).

(2) Infatti la Corte d'appello di Parigi lo ha qualificato *obbligazione di fare* e non *vendita*. Opportunamente però il Planiol, nella nota inserita nella stessa Raccolta, ha rilevato l'errore e la contraddizione tra tale premessa e l'obbligo imposto al pittore di non usare del quadro in alcun modo, e cioè non solo di non esporlo e di non venderlo ad altri, ma anche di non poter cambiare le fattezze della persona ritrattata e conservarlo. Qualificando invece il contratto come vendita, tali obbligazioni dell'artista si spiegano e si giustificano, poichè egli non ha la proprietà dell'opera, che è passata al committente.

anche a quella di dare, cioè alla consegna dell'opera. Nel caso che a ciò non ottemperi, non basta che risarcisca al committente i danni subìti, ma occorre che egli non usi dell'opera, in una qualunque forma, poichè questa è stata compiuta, per essere consegnata ad un altro. Se quindi egli continui ad esporre l'opera in pubblico, potrebbe andare incontro non solo ad una nuova domanda di risarcimento, ma addirittura alla consegna dell'opera.

**1039.** Si disputa anche, se possano trovare applicazione le azioni edilizie, per i vizî occulti della cosa comprata.

Nel diritto vigente le azioni *redhibitoria* e *quanti minoris* hanno larghissima sfera di applicazione (1).

Ma, potrebbe l'acquirente della copia di un libro chiedere la risoluzione del contratto, adducendo che il libro non vale niente? e potrebbe ciò ammettersi, anche quando l'acquirente si dichiarasse pronto a provare il fondamento della sua azione? insomma, nella specie, l'azione dovrebbe essere dichiarata inammessibile o rigettata nel merito?

A parer mio, non può dubitarsi che, sotto questa determinata forma, le azioni edilizie siano inammessibili. Infatti queste sono date, quando si tratti di vizî *occulti* non *apparenti*, poichè in tal caso il compratore *imputet sibi* l'acquisto fatto (art. 1499 Codice civile). Il compratore infatti avrebbe potuto usare maggiore diligenza, prima di procedere all'acquisto. Se il nome dell'autore non gli dava sufficiente garenzia per la compera del libro, poteva recarsi in qualche pubblica biblioteca ed esaminarlo; poteva, all'atto stesso dell'acquisto, verificarne il contenuto, scorrendone l'indice e qualche pagina: e si sarebbe così persuaso che il libro non valeva niente, e che non era il caso di comprarlo.

Trattasi quindi, nella specie, di vera e propria inammessibilità dell'azione.

Ma vi sono dei casi, nei quali l'azione è ammessibile. Poniamo che alcuno commissioni ad un editore alcuni libri, e questi glie ne mandi copia con qualche pagina o qualche foglio mancante, o con fogli sbagliati nella tiratura, sicchè le pagine non seguano il loro ordine naturale. È evidente

(1) Cfr. al riguardo, Fubini, *La teoria dei vizi redibitori nel diritto civile e commerciale italiano*, pag. 177 e seg., Torino 1906.

che, in tal caso, le azioni edilizie possano sperimentarsi, perchè si tratta davvero di vizî occulti della cosa venduta.

La vendita del *corpus mechanicum* può essere eseguita dall'autore o da un suo avente causa. Essa non trasferisce, come si è già detto, la proprietà *intellettuale*, ma soltanto la proprietà *ordinaria* sull'opera venduta.

**1040.** Ha dato luogo a grave controversia la questione, se la vendita di un quadro, del quale si ignori l'autore, possa essere annullata (1).

A parer mio, deve ritenersi che l'errore sulla autenticità di un quadro di valore storico, possa costituire errore essenziale, ai sensi dell'art. 1110 Codice civile. Non occorre però indugiarsi a dimostrare tale opinione, perchè troppo mi trarrebbe per le lunghe (2), e la questione, che di solito si fa per i quadri antichi, può presentarsi raramente, quando dura ancora il diritto esclusivo dell'autore (3).

**1041.** *Se la vendita del « corpus mechanicum » importi cessione della proprietà intellettuale.*

Si è anche disputato, se la vendita del *corpus mechanicum* importi — anche in mancanza di espressa stipulazione — la cessione della proprietà intellettuale.

---

(1) Hanno ritenuto la negativa: Appello Firenze, 7 dicembre 1903 (*La Legge*, 1904, 761; *Temi ven.*, 1904, 109, con *Nota* del Venezian; *Giur. ital.*, 1905, I, 2, 577); App. Milano, 12 febbraio 1914 (*Mon. Trib.*, 1914, 251; *Riv. dir. civ.*, 1914, 232, con *Nota* di A. Ascoli); Cassazione Firenze, 15 marzo 1910 (*Mon. Trib.*, 1910, 496 - decisione di specie). Quanto poi alla dottrina, C. L. Luzzatti (*La Legge*, 1906, 2419), ammette l'azione di nullità a favore del compratore errante, non del venditore.

Hanno ritenuto invece l'affermativa: App. Lucca, 20 luglio 1891 (*Mon. Trib.*, 1891, 845); App. Venezia, 14 maggio 1898 (*Mon. Trib.*, 1899, 289); Cassaz. Firenze, 7 dicembre 1903 (*Foro ital.*, 1904, I, 221, con ampia *Nota* di richiami di giurisprudenza francese ed italiana); 18 giugno 1906 (*Foro ital.*, 1906, I, 1303; *La Legge*, 1906, 2419; *Riv. di dir. comm.*, 1907, II, 196, con *Nota* del Fubini); Trib. Milano, 26 luglio 1905 (*Mon. Trib.*, 1905, 937).

(2) Cfr. sull'argomento, la citata *Nota* dell'Ascoli, nonchè Fubini, *Dell'errore del nome dell'autore di un quadro* (*Giur. ital.*, 1906, IV, 129; e *Riv. di dir. comm.*, 1907, II, 196).

(3) Non è escluso tuttavia che la questione sorga, anche per le opere d'arte, sulle quali esiste tuttora il diritto esclusivo. Può bensì avvenire infatti che il compratore ritenga di comprare un pastello di Palizzi, un quadro di Morelli, mentre l'opera è di altro pittore.

La legge francese del 1793 non risolveva la questione, che perciò ha dato luogo ad opposte decisioni.

**1042**. Fino al 1841, la giurisprudenza riteneva che, nel silenzio della convenzione, con la vendita dell'oggetto materiale, non dovesse intendersi trasferito anche il diritto di riproduzione. Ma la dottrina professava generalmente l'opinione contraria, la quale fu consacrata dalla Corte di Parigi, nella sentenza pronunziata il 31 gennaio 1841 (1).

**1043**. A ritenere quest'ultima opinione si adducono di solito le seguenti ragioni: 1° per l'art. 1602 Codice civile, ogni patto oscuro o ambiguo si interpetra contro il venditore; 2° per l'art. 1615 Codice civile il venditore è obbligato a consegnare la cosa con tutti gli accessori.

Però tali ragioni non mi hanno convinto. Non la prima, perchè, essendo distinta la proprietà del manoscritto da quella immateriale sull'opera, non sa vedersi, perchè mai si debba comprendere nella vendita del *corpus mechanicum*, anche la proprietà artistica, che con quello non ha nulla da vedere. Non la seconda, perchè la proprietà artistica non può considerarsi l'accessorio dell'oggetto materiale (2).

**1044**. È stata tanta, peraltro, l'autorità conferita a tale opinione dalla giurisprudenza, che essa venne sanzionata dai Tribunali, malgrado l'opposizione della dottrina (3), e dei Congressi internazionali (4). Inoltre la detta opinione fu adottata nel disegno di legge del 1841 (5).

---

(1) In causa tra lo scultore italiano *Marocchetti* contro *Toussaint*, *Mons. Girond* e *Richoud*. Cfr. DALLOZ, v° *Propriété littéraire et artistique*, pag. 281, 282, 283. Cfr. anche Tribunale della Senna, 30 aprile 1855 (*Dalloz*, 1857, II, 28).

Si noti però che la Cass. di Francia (Chambre civ.), con arresto del 21 luglio 1855 (*Dalloz*, 1855, I, 335), decise che ciò debba avvenire, solo quando si tratti di opera originale, e non di un esemplare di opera, la cui riproduzione sia esercitata dallo stesso autore.

(2) Questo è riconosciuto anche dallo HUARD, op. cit., pag. 142, che pure adotta l'opinione sostenuta dalla recente giurisprudenza francese.

(3) Cfr. per tutti: App. Parigi, 5 febbraio 1908 (*Dalloz*, 1910, II, 221, con la *Nota* della Redazione).

(4) Es. dal Congresso di Liegi, del 1905.

(5) Strenuo oppositore del disegno di legge fu però il Berryer. Questi, nella seduta del 30 marzo 1841, dimostrò l'infondatezza del sistema, ed aggiunse che esso avrebbe tolto all'autore anche la facoltà di avvalersi degli schizzi, che gli erano serviti per compiere l'opera d'arte: dal che sarebbe derivato gravissimo nocumento agli interessi degli artisti e al progresso dell'arte.

Tale disegno di legge fu rigettato dal Parlamento. Ma la quistione rimase, in Francia, negli stessi termini di prima (1) e, per il dissidio tra dottrina e giurisprudenza, si rese necessario l'intervento legislativo.

**1045.** La necessità di tale intervento, nel senso vagheggiato dalla dottrina, è stata efficacemente messa in luce da Carlo Costant (2). Partendo dalla netta distinzione tra i diritti dell'artista sul *corpus mechanicum* e il diritto di

(1) Essa fu ripresa nel Congresso artistico di Anversa del 1877, sopratutto perchè si volle provvedere agli interessi degli artisti, che si riteneva non sapessero provvedervi. E si adottò un voto, col quale si riserbava all'artista il diritto di riprodurre la sua opera, salvo che nella medesima forma artistica dell'opera venduta. Parve infatti ingiusto interpretare contro di lui le clausole del contratto, tanto più che, di regola, esso non è scritto; ma parve d'altra parte ingiusto togliere all'acquirente il diritto di possedere solo lui l'opera comprata, che pure aveva pagata a caro prezzo.

Poche legislazioni risolvono tassativamente la controversia. La legge colombiana, 26 ottobre 1885 (art. 62), sancisce che, con l'alienazione dell'oggetto materiale, s'intende trasferito anche il diritto di riproduzione, in mancanza di patto contrario. Invece la danese del 1864 (art. 4), e quella del 1866 (art. 3); la legge tedesca del 1876 (§ 8) e quella del 1907 (§ 10, 4° comma); la legge spagnuola del 10 gennaio 1879 (art. 9); la legge svizzera del 1883 (art. 5); il Cod. civ. messicano del 1884 (art. 1313, 1314, 1325); la legge ungherese del 1884 (§ 64); la legge belga del 1886 (art. 19), dichiarano che non passano all'acquirente dell'opera materiale i diritti di autore su di essa. La legge inglese 25 e 26, Victoria, cap. 68 (29 luglio 1862, art. 1°), non abrogata in questa parte dalle leggi successive, lascia tutto alla determinazione delle parti.

Altre legislazioni infine introducono un'eccezione in favore dello Stato, al quale passerebbe anche il diritto di riproduzione. Cfr. regolamento ministeriale francese, 4 novembre 1878; legge finlandese, articolo 18, n. 1°; ecc. È stato però ritenuto che non trapassi tale diritto allo Stato, quando non sia stato l'artista, ma un terzo, a vendergli l'opera: e ciò per il principio: « *nemo plus juris in alium transferre potest, quam ipse habet* ».

A favore del diritto dello Stato o di altre Amministrazioni pubbliche si adduce: che tali Enti potranno solo permettere riproduzioni ben fatte; che, dovendo essi curare il progresso artistico del Paese, vengono ad offrire agli artisti largo campo di studî.

Tali ragioni però sono tutt'altro che convincenti.

Infatti lo Stato non può per suo conto trasformarsi in industriale, perchè questo nè è tra i suoi fini necessarî, nè gli gioverebbe gran fatto. Non può neppure verificare che le riproduzioni siano precise, a meno di non esercitare un dispendioso, per quanto inutile, servizio di sorveglianza sopra ogni riproduttore. Infine la copia di opere artistiche giova non a formare artisti, ma a fare degli industriali, e potrebbe tutt'al più sviluppare l'industria dei falsi quadri.

(2) Nel *Journal des Arts*, del 1904. Cfr. *Droit d'auteur*, 1905, 92.

riproduzione, egli dimostrò che la cessione riguarda soltanto l'oggetto materiale, e non anche il diritto di riproduzione. Ispirandosi a tale ordine di idee, nel 1907, l'on. Coyba non ha esitato a presentare un disegno di legge (1), secondo il quale l'acquirente di un'opera d'arte acquista soltanto il diritto sul *corpus mechanicum*, ma non la proprietà artistica sull'opera ceduta. Naturalmente però è fatto salvo il patto contrario. Tale progetto è divenuto la legge 2 aprile 1910, per effetto della quale non solo l'artista venditore è stato autorizzato a riserbarsi il diritto di riproduzione sull'opera che ha alienato (2), ma è stabilita una presunzione legale, contraria a quella che era accolta dalla dottrina e dalla giurisprudenza francese (3).

**1046**. A decidere *in apicibus juris* la disputa, occorre in primo luogo dichiarare, che non può cader dubbio che le parti possano liberamente convenire quello che sembra loro più conveniente. Inoltre la legge non può annullare ciò che esse abbiano espressamente convenuto, perchè niente vieta che l'artista trasmetta, ovvero si riservi il diritto di riproduzione, sia nella medesima forma, sia in forme distinte. Infine, come bene osserva il De Gregorio (4), « in tale ipotesi non si ha alcuna alienazione, totale o parziale, del diritto d'autore; ma solo di uno o più esemplari dell'opera: arguire da questa ultima alienazione alla prima sarebbe stato non solo contrario all'equità ed al buon senso, ma anche ai più elementari principî in materia d'interpretazione dei contratti, poichè

(1) Il progetto è stato presentato alla Camera dei Deputati, il 27 giugno 1907 (*Off.*, 28 agosto 1907, S. O. 1907, Doc. parl. Camera dei Deputati, f. 59, pag. 943, a. 1116).

Cfr. su tale disegno di legge, PERREAU, *Cronique législative de droit civil* (*Rev. critique*, 1908, pag. 378 e seg.; 1911, pag. 361); *Droit d'auteur*, 1909, 111 e seguenti.

(2) Specialmente oggidì non è raro il caso che gli artisti traggano maggiore profitto dalla vendita delle riproduzioni, anzichè da quella dell'opera.

(3) Quanto alla giurisprudenza americana, cfr. *Riv. di dir. comm.*, 1907, I, 368.

(4) Op. cit., pag. 225. Cfr. anche FIANI, *I diritti dell'artista sull'opera d'arte venduta*, Firenze 1910; LUZZATTI, *Dei diritti del pittore sul quadro venduto* (*Il Filangieri*, 1905, 161); MUSATTI, *Limiti al diritto del proprietario di opere d'arte* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 1079); e, nella giurisprudenza, App. Perugia, 4 ottobre 1910 (*Giur. ital.*, 1911, 1, 2, 60; *Mon. Trib.*, 1911, 498).

sulla dichiarazione delle parti di volere un certo negozio giuridico, ben definito per la sua natura e per il suo contenuto, si sarebbe basata la presunzione dell'esistenza di un diverso negozio giuridico ».

Se però tutto questo è vero, non si può proclamare con lo stesso autore la superfluità di tale presunzione, visti i dubbî ai quali ha dato luogo in Francia l'assenza di una norma legislativa analoga. E vuolsi altresì rilevare che spetta all'artista il diritto di riproduzione, con un procedimento distinto da quello sotto cui è stata venduta l'opera. Ciò deriva dal principio che ho stabilito: che, cioè, spettano al proprietario tutte le utilità che si possono trarre dalla cosa sua, e che i diritti costituiti su questa a favore di altri debbono essere interpretati restrittivamente (1).

Nè si dica che sia nella presunta volontà delle parti, che l'opera artistica debba essere unica. Tale obbiezione è irrilevante. Infatti, malgrado le riproduzioni dell'opera d'arte, questa resta unica. Inoltre, se l'acquirente mira sopratutto a possedere esclusivamente l'opera d'arte, di fronte a tale suo egoistico desiderio, vi è il legittimo interesse dell'autore, di trarre dalla sua opera tutti i guadagni di cui essa è capace, e di non vedere in commercio delle sconce riproduzioni dell'opera sua. Che se poi il compratore voglia proprio possedere lui solo quel dato oggetto e non permettere nemmeno che se ne facciano riproduzioni, è ben giusto che stipuli tale patto e che paghi all'artista la possibilità dei lucri maggiori, che gli viene a sottrarre.

**1047.** Uniformandosi ai principî suesposti, l'articolo 18, 2° comma, della legge vigente ha sancito: « La cessione di qualunque altra opera in uno o più esemplari non importa, in mancanza di patto esplicito, l'alienazione del diritto di riproduzione » (2).

(1) La questione ha grande importanza pratica. A prescindere invero dal fatto che l'artista ritrae maggiori guadagni dalla vendita delle riproduzioni fotografiche o litografiche della sua opera, anzichè dalla vendita dell'originale, è precipuo interesse dell'artista, che sia a lui riserbato tale diritto, perchè incisioni o fotografie poco precise e male eseguite non solo violerebbero il suo interesse economico, ma anche la sua reputazione artistica.

(2) Cfr. al riguardo, Tribunale Milano, 10 maggio 1892 (*Mon. Trib.*, 1902, 894).

**1048.** A commento di tale norma e di tutto l'articolo 18, nulla si può dire di meglio, di ciò che ne scrisse lo Scialoja (1).

« A proposito della trasmissione del diritto di autore, cioè della pubblicazione, della riproduzione o dello spaccio di un'opera, non era da noi ignorato come fosse varia e diversa l'opinione intorno agli effetti che abbia ad avere l'alienazione dell'opera originale in certi casi, e massime in quelli ne' quali un'opera, almeno la prima volta, non esce fuori in molti esemplari, ma in un solo, come avviene nelle opere d'arte.

« Certamente chi vende un esemplare del suo libro, o due o dieci, non intende cedere altrui il diritto di riprodurne copie; ma lo scultore che vende la sua statua, o il pittore che vende il suo quadro, intendono, ovver no, di conferire al suo compratore anche il diritto di farne trarre copie a lor volontà, o traduzioni in altro genere di figura, per cederle o venderle a proprio conto?

« Varî tennero varia sentenza, ed i compilatori del disegno ministeriale credettero implicita l'una nell'altra alienazione.

« Ma noi, seguendo in ciò il disegno ultimamente fatto in Francia, ed altri esempi ancora, e sopratutto accogliendo il concetto che, per parecchie ragioni che esporremo qui appresso, ci è sembrato più giusto, pensiamo che sia preferibile la sentenza contraria.

« Innanzi tutto riputiamo che la causa principale per cui si è creduto distinguere tra certe opere e certe altre, fosse in ciò: che realmente alcuni prodotti che pur meritano il nome di opere dell'ingegno, non hanno un vero e pratico valore in arte, se non sono adoperati come mezzo o strumento di produzione delle copie, ossia degli esemplari dell'opera principale. Così, per es., l'incisore che mi vendesse un punzone o un rame, naturalmente intendesi che mi abbia ceduto il diritto di adoperarli per tirare le medaglie o le stampe e spacciarle. Ma, fuori di questi casi, la vendita dell'esemplare di un'opera non implica il diritto di farne copie o traduzioni, fosse questa un'opera d'arte.

---

(1) *Relazione* citata, § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 41 e seg.).

« La cagione del dubbio è che un quadro o una statua sono, sotto un certo rispetto, un esemplare di opera e sotto un altro sono un'opera originale. Quando vendo la mia statua, o il mio quadro, come volete ch'io mi riservi il diritto di farne copie, o disegni, o fotografie, se io non posseggo più l'originale che ho venduto?

« È vero che la statua o il quadro sono originali; ma è vero altresì che sotto un certo rispetto sono veri esemplari, che si possono ripetere.

« Lo scultore e il pittore, quando compongono, inventano. I cartoni, e i bozzetti sono i veri originali. Quando poi eseguono la loro statua o il loro quadro, sebbene questi dicansi originali in quanto escono dalle loro mani medesime, ed in quanto che la stessa esecuzione materiale in cotesto genere di opere è parte considerevole assai, pure è innegabile ch'essi possono senza alcun sforzo di composizione, senza fare nè punto nè poco un'opera nuova, ripetere e due e tre e dieci volte la medesima statua o il medesimo quadro, siccome han fatto talvolta anche i più celebri artisti. Sotto questo aspetto, siffatte ripetizioni sono veri esemplari della medesima opera, anche quando il pittore o lo scultore ne variassero le dimensioni.

« Se uno scultore vendesse un bozzetto senza riserva del suo diritto d'autore, ben io crederei che intese alienar cotesto diritto, perchè per la natura sua propria il bozzetto serve per trarne una statua. Ma se egli venda una statua che può riprodurre senza nuovo lavorìo d'invenzione o di composizione, senza immaginare nuove forme e nuove espressioni, ma ritraendo con lavoro di pura esecuzione le espressioni e le forme già da lui inventate, e composte, io dirò che non intese di spogliarsi di questo diritto, eccetto il caso che lo spieghi con patti espressi.

« Qui è d'uopo ripetere quel che abbiamo detto più sopra, cioè, che il diritto d'autore è fondato sulla natura stessa dell'opera sua, e che gli atti coi quali egli dispone di cotesta opera non debbono privarlo di diritti maggiori di quelli che, per la necessità delle cose, debbonsi intendere da lui rinunciati per effetto di quegli atti. Ma uno scultore che vende una statua e ne conserva il modello, può, volendolo, soddisfare la richiesta di chi ne desidera un esemplare in eguali

o in proporzionali dimensioni. Egli dunque non può riputarsi spogliato di questo diritto, se non l'ha manifestamente dichiarato.

« Così, per esempio, all'autore della statua *La leggitrice*, esposta in Firenze e poscia a Londra, furono commessi non so quanti esemplari della medesima statua. Direste voi che colui il quale acquistò il primo di cotesti esemplari abbia il diritto d'impedire l'esecuzione e la vendita degli altri, se l'autore non pensò a fare espressa riserva del diritto di riprodurre l'opera sua ? — Noi no 'l crediamo perchè questo diritto gli viene dalla natura stessa delle cose, e non occorreva di riserbarlo, per non perderlo.

« Il solo caso in cui il silenzio possa far perdere un diritto somigliante, si è quello in cui la rinuncia stia *in re ipsa*, o sia necessaria conseguenza di un proprio fatto.

« Nè può presumersi che lo scultore possa bensì ripetere una nuova edizione della sua statua, rifacendola sul bozzetto; ma che, essendo impossibilitato a fotografare o disegnare o incidere la figura della statua venduta, la quale non è più in suo potere, debba presumersi che abbia per lo meno trasfuso al compratore cotesto diritto di riproduzione indiretta, da noi chiamato di traduzione figurativa. Perciocchè se non ha rinunciato alla facoltà di riprodurre la statua, devesi di necessità ammettere ch'egli possa anche tradurre cotesta riproduzione in rappresentazioni figurative, ovvero astenersene, se a lui non piace che se ne facciano.

« Insomma, ogni statua riprodotta dallo stesso bozzetto, sia dall'autore medesimo, sia da un altro scultore, è una edizione della medesima opera: e se pure tra più edizioni una può aver maggior pregio di un'altra per la parte della esecuzione, ciò non basta a farne tante *opere dell'ingegno* diverse tra loro. *Le Grazie* del Canova formate in gesso e riprodotte in bronzo sono sempre *Le Grazie* del Canova, e con più forte ragione sono la medesima opera le due edizioni che quell'eminente scultore ne fece ».

### 1049. *Cessioni di stampi, rami incisi ed altri tipi.*

Risulta dunque dalla relazione Scialoja, che la semplice vendita di un esemplare o di una copia dell'opera non può sottrarre all'autore diritti maggiori di quelli che per neces-

sità di cose debbonsi intendere da lui rinunziati per effetto di questi atti.

Lo stesso, peraltro, non può dirsi a proposito delle cessioni di stampi, rami incisi ed altri tipi. Per esse l'art. 18 dispone:

« Nella cessione di uno stampo, di un ramo inciso o di altro tipo che costituisca un mezzo di cui ordinariamente si fa uso per pubblicare o riprodurre un'opera d'arte, intendesi compresa la facoltà di pubblicarla o di riprodurla, se non vi sono patti espliciti in contrario, o se questa facoltà appartiene al possessore della cosa ceduta.

« La cessione di qualunque altra opera in uno o più esemplari non importa, in mancanza di un patto esplicito, l'alienazione del diritto di riprodurla » (1).

**1050**. La ragione di tale disposizione sta nel fatto che, nella cessione del *mezzo*, deve ritenersi compresa la facoltà di usarlo, e quindi di adibirlo al fine per cui fu creato e a cui fu destinato.

E a mio avviso, non può dubitarsi dell'esattezza della norma legislativa. Ma a tutela della sollecita e sicura trasmissione ai terzi del diritto di riproduzione acquistato dall'autore, si dovrebbe stabilire il sistema di pubblicità delle mutazioni della proprietà intellettuale (2), su cui ho già insistito (3).

---

(1) Tale articolo è stato letteralmente riprodotto nel disegno di riforma proposto dalla Commissione del 1901 (articolo 26). È anzi notevole che esso non ha sollevato alcuna discussione in seno alla Commissione.

(2) Durante i lavori preparatorî della legge belga, del 22 marzo 1886, tale disposizione formò oggetto di controversie vivissime, e si ritenne che avrebbe potuto facilmente essere vólta in danno degli artisti. Sarebbe infatti bastato che il cessionario, cui non fosse stato ceduto il diritto di riproduzione, avesse trasferito anche questo ai terzi; o che un contraffattore avesse incisa l'opera in un rame o in uno stampo, e li avesse poi alienati, perchè il diritto di riproduzione fosse passato ai terzi. Inoltre si dedusse che tale presunzione legale non teneva conto delle autorizzazioni delle riproduzioni, che si accordano per una volta soltanto: per esempio ai giornali.

L'articolo in esame non presenta invece i detti inconvenienti, poichè, con la condizione apposta nell'ultima parte del suo primo comma, allora soltanto il diritto di riproduzione passa ai terzi, *quando appartiene al possessore della cosa ceduta*.

(3) Cfr. vol. I, n. 694, pag. 493 e seg.; vol. II, n. 1003, pag. 228 e seguenti.

**1051.** *Il dono manuale di manoscritti.*

Si è disputato, se il dono manuale di manoscritti importi implicitamente la cessione della proprietà intellettuale su di essi.

A ritenere l'affermativa, si potrebbe essere indotti dalla considerazione, che il dono del manoscrilto rende impossibile all'autore la riproduzione di esso, e che anche qui deve applicarsi la regola, che il possesso dei mobili vale titolo (art. 707).

Ma d'altra parte si osserva, e a ragione, che la regola dell'articolo 707 non può ricevere applicazione nel caso in esame, perchè presuppone un possesso di buona fede. Qui invece il possessore vorrebbe estendere il suo diritto oltre i limiti nei quali gli è stato conferito. Insomma la regola è applicabile, per legittimare il possesso dell'autografo, senza bisogno di provare un valido titolo di acquisto; ma non basta per conferirgli il diritto di riproduzione del manoscritto, salvo che anche questo gli fosse stato espressamente ceduto. Di solito però la consegna del manoscritto è occasionata da ben altri motivi che la cessione della proprietà intellettuale: ad esempio, il desiderio di sentire il parere dell'amico sulla propria opera; di lasciargli un ricordo nell'album espressamente destinato a raccogliere i pensieri degli amici (1), ecc. E nemmeno la trasmissione del manoscritto, con apposita dedica (2), può far ritenere implicita la cessione del diritto di riproduzione, ma soltanto ciò che si è di fatto praticato, cioè la donazione dell'autografo (3).

(1) Ricorda il *Canto dei cuochi* del Donizetti, scritto sopra un album, e richiesto, in seguito, per inserirlo nel *Don Pasquale*.

(2) Cfr. App. Parigi, 14 agosto 1841 (DALLOZ, *Rép.*, v° *Propr. littéraire et artistique*, n. 271, *Nota*, a proposito di una sonata di Haydn); 4 luglio 1890 (*Pataille*, 1892, 169); 8 marzo 1911 (*Ibid.*, 1911, I, 261, a proposito delle *Mémoires de la comtesse di Boigne; Dalloz*, 1913, II, 94; *I diritti d'autore*, 1913, 144); Trib. di Niort, 17 febbraio 1891 (*Pataille*, 1892, 205); e, nella dottrina, HUARD e MACK, *Répertoire de législation doctrinale et jurisprudentielle en matière de propriété littéraire et artistique*, n. 194 e seguenti, Paris 1909; POUILLET, op. cit., n. 283, pag. 296 e seguenti.

(3) D'ANNUNZIO si compiace di tali donazioni: ha, per es., donato il manoscritto de *La Nave*, al Municipio di Venezia; quello della *Commemorazione dei Mille* a Quarto, al Municipio di Genova; ecc.

Bisogna adunque conchiudere, che il donatario di un manoscritto non ha la facoltà di procedere alla sua pubblicazione (1).

**1052.** Ma da ciò non deriva, che egli non abbia alcun diritto. Qui bisogna tener distinto, come in molte altre questioni (2), la proprietà intellettuale dalla proprietà sull'oggetto materiale, sul *corpus mechanicum*.

Come si è avuto più volte occasione di rilevare, i due diritti hanno una sfera di applicazione, del tutto diversa tra loro (3). Il primo comprende tutte le facoltà che abbiamo visto spettare all'autore, e in genere ai titolari della proprietà intellettuale. Il secondo comprende tutte le facoltà che spettano al proprietario di una cosa materiale su di essa, in forza dell'art. 436 Codice civile: e cioè il diritto di goderne e disporne nella maniera più assoluta. Perciò il donatario di un manoscritto, di un'opera d'arte, ecc., potrà impedire che altri lo fotografi o lo riproduca (4), e potrà disporne nella maniera più assoluta, purchè non violi la proprietà intellettuale spettante all'autore.

**1053.** *Proprietà o possesso delle negative fotografiche.*

Si è dubitato, se il possesso o la proprietà delle negative fotografiche dia diritto di riprodurre i ritratti (5).

---

(1) Tale è l'opinione affermata dalla dottrina e dalla giurisprudenza francese (cfr. al riguardo Bry, op. cit., pag. 658, e gli arresti citati nella nota 1).

Ne deriva che l'editore, che non si accerta dei diritti spettanti al possessore del manoscritto, è tenuto a risarcire l'autore dei danni che la pubblicazione abusiva gli abbia prodotti. Cfr. la citata sentenza della Corte di appello di Parigi, 8 marzo 1911 (*Dalloz*, 1913, II, 94).

(2) Cfr., per es., vol. I, n. 491 e seg., pag. 315 e seguenti.

(3) Cfr. al riguardo, App. Trani, 15 marzo 1904 (*La Legge*, 1904, 2022), e, nella dottrina, Bigeon, *La photographie et le droit*, app. I, Paris 1894; nonchè Ferrara L., *La riproduzione abusiva di un'opera d'arte come violazione del diritto di proprietà materiale* (*La Legge*, 1904, 2023).

(4) Si è disputato, se il proprietario del *corpus mechanicum* possa essere costretto a metterlo a disposizione dell'autore, per riprodurlo. Il Ferrara, op. cit., pag. 2024, ritiene la negativa, e riporta a sostegno di essa la norma del § 8 della legge tedesca 9 gennaio 1876, e il § 64 della legge ungherese 26 aprile 1884.

Per mio conto invece ho espresso al riguardo i miei dubbî. Cfr. vol. I, n. 492, pag. 316, e sopratutto nota 1.

(5) Cfr. al riguardo, Ricca-Barberis, *Sulla proprietà delle negative* (*Rivista di dir. comm.*, 1904, I, 75).

La giurisprudenza francese applica, anche in questa materia, i principî che abbiamo enunciati a proposito dei manoscritti: che, cioè, la proprietà della negativa legittima l'esercizio dei diritti sul *corpus mechanicum*, ma non dà diritto alla riproduzione della fotografia, salvo che tale diritto sia stato espressamente ceduto dalla persona ritrattata (1). D'altra parte questa non può sfruttare per suo conto il lavoro del fotografo, e togliergli la negativa, per farla riprodurre da altri (2).

Diversa soluzione è stata adottata, qualora la fotografia fosse stata compiuta gratuitamente. In tal caso si è presunto che il diritto di riproduzione sia stato ceduto, ma in limiti ragionevoli ed onesti. Perciò il fotografo non potrebbe adoperare il ritratto di un'artista per *réclame* di prodotti volgari, nè tanto meno per illustrare dei libri osceni (3).

**1054**. *Vendita di tutti gli esemplari dell'opera ad un editore o ad un libraio.*

Quando non sia abbastanza certa la riuscita libraria di un'opera, è difficile trovare un editore, che si decida a pubblicare l'opera a sue spese, specie quando si tratta di scrittori che sono alle loro prime armi.

Essi perciò sono costretti a farsi editori di sè stessi, e a stampare l'opera a proprie spese.

**1055**. Ora, se questo è possibile, è assai più difficile che l'autore venda lui direttamente i libri, e quindi trovasi costretto a cedere l'edizione ad un commerciante, il quale di solito prende in deposito i libri o le copie dell'opera;

(1) Cfr. Appello Lione, 8 luglio 1887 (*Pataille*, 1889, 52); App. Parigi, 9 agosto 1888 (*Ibid.*, 1889, 43); App. Amiens, 6 marzo 1901 (*Pandectes françaises*, 1902, 319); Trib. civ. della Senna, 12 giugno 1902 (*Gaz. des Trib.*, 23 luglio 1902).

La dottrina tedesca ritiene poi che, nel caso che il committente abbia fornito all'artista la materia, la proprietà della negativa passi nel committente: ciò perchè, in tale ipotesi, si avrebbe niente altro che una locazione di opera.

(2) Cfr. App. Parigi, 26 luglio 1900 (*Gaz. Pal.*, 1900, 1° sem., 21); Tribunale civile della Senna, 23 maggio 1905 (*Gaz. des Trib.*, del 28 ottobre); Cohn, *Neue Rechtsgüter*, pag. 39, nota 1, Zürich 1902, etc.

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 25 febbraio 1904 (*Pataille*, 1905, 223); 30 gennaio 1906 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); 19 maggio 1906 (*Ibid.*, del giorno successivo).

stipula di solito l'esclusività della vendita; richiede uno sconto, che si aggira intorno al 40 %, rimanendo però a suo carico le spese di pubblicità, di posta, ecc.; e nel tempo convenuto dà i conti all'autore dei libri venduti e di quelli che ancora rimangono presso di lui. Alla scadenza del termine, o quando l'autore voglia ritirare l'opera dal commercio per farne una seconda edizione, il libraio deve restituirgli le copie che gli restano, o pagargliene il prezzo.

**1056**. *Natura giuridica di tale contratto.*

La dottrina è divisa circa la classificazione di tale contratto, che alcuni dicono sia deposito; altri mandato; altri locazione di opera.

Errano però, a parer mio, i primi, non solo perchè il *deposito* è essenzialmente gratuito, ma anche perchè esso obbliga ad un fatto negativo, la custodia della cosa, non a fatti positivi, quali la *réclame* dell'opera, la vendita di essa, ecc.

**1057**. Non può nemmeno ritenersi il contratto in argomento *locazione di opera*. Per questa infatti alcuno si obbliga a lavorare per un certo tempo per altri, mediante un salario. Da una parte quindi è la *forza del lavoro*, che forma oggetto del contratto; e dall'altra è la misura fissa del salario, che pone l'operaio al sicuro delle perdite; che formano le caratteristiche del contratto di locazione di opera, e non si ritrovano nel contratto in esame, nel quale la mercede può anche mancare, o essere assorbita dalle spese di *réclame*, che deve sostenere il libraio.

**1058**. L'opinione che incontra tra noi maggior numero di fautori è che il contratto in esame sia una vera e propria *commissione*. È noto infatti che non è accettabile l'antica teorica, che vede nella rappresentanza il carattere distintivo tra il mandato o la commissione e la locazione di opera. A norma dell'art. 1744 Cod. civ., il mandatario può essere autorizzato ad agire con i terzi in nome del mandante o in nome proprio, nel quale caso egli è un semplice *prestanome*: i terzi però hanno azione diretta contro il mandatario; e il mandante, su cui le conseguenze dell'affare ricadono, non può disputare contro i terzi della legittimità dell'operato del mandatario entro i confini del contratto. E in base a

questa disposizione è oramai dottrina generale, che la rappresentanza sia non elemento *essenziale*, ma *naturale* del mandato, tanto è vero che essa manca appunto nella commissione, che col mandato non ha alcuna essenziale differenza. Ne segue (1) che il mandatario *delibera* la conclusione di un negozio giuridico; il rappresentante lo *conclude* a nome del principale; il locatore di opera lo *eseguisce* con opere materiali. E siccome il libraio vende i libri in nome proprio e non come rappresentante dell'autore, egli viene considerato come suo commissionario, ed è responsabile verso di lui dell'esatto adempimento del mandato.

**1059.** Se però è vero che il libraio vende i libri e i collezionisti i quadri in nome proprio, è vero anche che i loro rapporti con l'autore non sono retti dalle regole del mandato, ma da norme assolutamente diverse. Infatti, per tacere di altre differenze — anch'esse per altri riflessi notevoli, il contratto in esame non obbliga il committente (autore) a rimborsare le anticipazioni e le spese che il commissionario ha fatto per l'esecuzione dell'affare, nè a rifarlo delle perdite sofferte, le quali somme vanno a carico di quest'ultimo, in corrispettivo dello sconto da lui stipulato.

Ora, siccome questo contratto mal si prestava ad essere inquadrato nelle categorie tradizionali dei tipi di contratti regolati dalle leggi vigenti, la scuola tedesca ne ha fatto una specie particolare del contratto estimatorio, denominandolo *Konditionsvertrag* o *Konditionsgeschäft* (l'affare a condizione). E già si è formato intorno ad esso una notevole letteratura (2).

Non è qui il caso di discorrere del contratto estimatorio (3). Mi basterà notare che, salvo alcune particolari caratteristiche dipendenti dagli usi del commercio librario, le quali

---

(1) Conforme: VIVANTE, *Trattato di diritto commerciale*, 2ª edizione, vol. I, pag. 293.

(2) Cfr., al riguardo, BUHL, *Das Konditionsgeschäft im deutschen Buchhandel* (*Zeitschrift für das gesammte Handelsrecht*, del GOLDSCHMIDT, vol. XXV, 1880, 142). Quanto poi alla teoria generale, cfr. FRIEDRICHS, *Trödelvertrag und Conditionsvertrag*, Breslau 1890; tutti gli altri autori citati dal prof. N. COVIELLO, *Del contratto estimatorio* (*Rivista italiana per le scienze giuridiche*, vol. XV, 1893, 363), nonchè DOVERI, *Istituzioni di diritto romano*, vol. II, pag. 124 e seguenti, Firenze 1866.

(3) Cfr. N. COVIELLO, opera citata.

però non ne fanno un contratto distinto, l'affare a condizione, a cui si riduce il contratto in esame, rientra benissimo nell'àmbito del contratto estimatorio. Infatti, anche in questo nostro speciale contratto, come nell'affare a condizione, vi è la tradizione di cose destinate a vendersi (*res vendenda*), e l'obbligo assunto dal libraio, di consegnare, entro un termine convenuto o di uso, o una somma determinata o la merce. Inoltre, come nel contratto estimatorio, è affatto indifferente all'autore che il libraio regali o venda il libro; che lo distrugga o lo ritenga per sè; che accordi uno sconto basso o elevato, perchè ciò riguarda soltanto il libraio. E in questo, anzi, è la precipua differenza tra il nostro contratto e la commissione, il che mi ha indotto a rigettare la teoria accolta generalmente in Italia. Infatti laddove il commissionario, mentre agisce in nome proprio, contrae per conto e nell'interesse del committente, il libraio agisce per suo conto e nel suo interesse. Perciò non può nemmeno parlarsi di *mandatum mea et tua gratia*. Inoltre il libraio non ha nemmeno l'obbligo di vendere, poichè compie la vendita per suo conto e nel suo interesse. Ne deriva che non si possa nemmeno agire per il risarcimento dei danni, qualora il libraio non abbia fatto tutto quello che si pratica per lanciare il libri sul mercato: *réclame;* invio di esemplari per recensioni; omaggi ai professori, ecc. Ben raramente però potrà a lui imputarsi tale negligenza, perchè il suo interesse sarà la spinta più potente, per cercare di dare all'opera la maggiore notorietà e diffusione.

## Sezione IV.

### *Il contratto di edizione* (1).

**1060.** *A quali fonti occorre attingere il regolamento giuridico del contratto di edizione.*

La legge sulla proprietà intellettuale contiene soltanto la risoluzione di qualche punto controverso in tema di con-

---

(1) La letteratura sul contratto di edizione è ricchissima, e quindi mi debbo limitare a citare le più notevoli monografie speciali.

Cfr. Allfeld, *Kommentar zu den Gesetzen vom* 19. *Juni* 1901, *betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und*

tratto di edizione (art. 5, 6, 7, 16, 18, 19 e 32). Nè finora si è pensato di disciplinarlo con legge speciale, come, per es., si

---

*über das Verlagsrecht*, München 1902; AMAR, *Du contrat d'édition*, Milan 1892; BALLET, *Le droit d'auteur sur le œuvres de peinture et de sculpture*, Paris 1910; BIELITZ, *Versuch die von dem Verlagsrechte geltenden Grundsätze aus der Analogie der positiven Gesetze abzuleiten*, Dresden 1799; BIRKMEYER, *Die Kodifikation des Verlagsrechts. Kritische Bemerkungen zu dem im Reichsjustizamt ausgearbeiteten Entwurf eines Gesetzes über das Verlagsrecht*, München 1901; BLASS, *Die Bedrüngung des Verlagsrechts*, Leipzig 1909; CARCANO, *Edizione* (nella *Enciclopedia giuridica* del MANCINI); CARELLI, *Contributo alla dottrina del contratto di edizione*, Napoli 1906; CHRIST, *Der Verlagsvertrag nach dem schweizerischen Obligationenrecht*, Zürich 1904; DAUDE, *Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, und das Verlagsrecht*, Berlin 1910; DE GREGORIO, op. cit.; DUPONT-ROUGIER, *Du contrat d'édition*, Paris 1908; EISENMANN, *Le contrat d'édition et les autres louages d'œuvres intellectuelles*, Paris 1895; FERRARI, *Projets de loi en matière de contrat d'édition*, Milan 1892; FISCHER, *Zur Neuregelung des Nachdrucks- und Verlagsrechts im Zeitungswesen* (negli *Scritti in onore di Wilke*, Berlin 1900); FULD, *Die Regelung des Verlagsrechts*, Berlin 1893; GALLAND, *L'Édition. Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs dans la publication des œuvres littéraires et artistiques*, Paris 1909; GANGI, *Edizione* (nel *Dizionario pratico di diritto privato*, diretto da SCIALOJA, BONFANTE e BUSATTI, vol. II, pag. 766 e seguenti); GERBER, *Ueber die Natur der Rechte des Verlegers und Schriftstellers* (*Gesammelte juristische Abhandlungen*, 261 e seg., Jena 1872); GRAFF, *Versuch einer einleuchtenden Darstellung des Eigentums und der Eigentumsrechte des Schriftstellers und Verlegers und ihrer gegenseitigen Recht und Verbierlichkeiten*, Leipzig 1794; HEINEBERG, *Die Rechtsstellung des Verlegers nach modernem Recht*, Potsdam 1907; HEINITZ-MARWITZ, *Das Reichsgesetz über das Verlagsrecht*, Berlin 1911; HILLENBRAND, *Der Verlagsvertrag*, Annweiler 1903; HOFMANN, *Ueber Wesen und Rechtswirkungen der Bestellung eines Schriftwerks durch den Verleger*, Gera 1896; HUARD (fils), *Des contrats entre les auteurs et les éditeurs*, Paris 1889; ICHON, *Der Verlagsvertrag und die Licenz zur öffentlichen Aufführung*, Berlin 1900; ISENSCHMID, *Das Verlagsrecht an Werken der bildenden Kunst und der Verlagsvertrag*, Berne 1912; KELBER, *Rechtliche Natur des Verlagsvertrags*, Leipzig 1905; KIRCHHEIM, *Zur Lehre vom Verlagsrecht*, Mainz 1895; KLOSTERMANN, *Das Urheberrecht und das Verlagsrecht nach deutschen und ausländischen Gesetzen systematisch und vergleichend dargestellt*, Berlin 1876; KOHLER, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1906; KRAMER, *Die Rechte der Schriftsteller und Verleger*, Heidelberg 1827; KUHLENBECK, *Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht*, Leipzig 1901; LABAND, *Die Uebertragbarkeit des Verlagsrecht* (*Deutschen Juristen- Zeitung*, VI, 1901, 106); LARDEUR, *Du contrat d'édition*, Paris 1893; LAUTERBOURG, *Du contrat d'édition et de la nature juridique du droit de l'éditeur*, Genève 1915; LEHMANN, *Zur Uebertragbarkeit des Verlagsrechts* (*Deutschen Juristen-Zeitung*, VI, 1901, 45); MITTELSTAEDT-HILLIG, *Das Verlagsrecht*, Leipzig 1901; MÜLLER (ERNST), *Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht*, München 1901; MÜLLER (JOSEPH), *Der Verlagsvertrag nach schweizerischem Recht*,

è praticato in Germania (2). Sicchè, oltre gli articoli suddetti, non vi è, nella nostra legge, che l'art. 3, n. 9 e 10, codice di commercio, il quale, come si è già visto, qualifica atti di

---

Bern 1905; OETKER, *Behandlung der Verlagsverträge im Konkurse des Verlegers* (*Deutsche Juristen-Zeitung*, VI, 1901, 89); ORELLI (VON), *Das schweizerische Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Litteratur und Kunst*, Zurich 1884; OSTERRIETH, *Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*, Leipzig 1892; *Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzen über das Verlagsrecht*, Berlin 1901; *Urheberrecht und Verlagsrecht* (*Archiv für öffentliches Recht*, 1893, 285), e *Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*, Berlin 1907; PAITEL, *Du contrat d'édition*, Bordeaux, 1898; PASCAUD, *Le contrat d'édition en matière artistique ou littéraire et la nécessité de sa réglementation législative*, Paris 1894; PENZENKUFFER, *Beiträge zur endl. festen Bestimmung des Rechtsverhältnisses zwischen Autor und Verfasser*, Nürnberg 1823; PETSCH, *Die gesetzlichen Bestimmungen über den Verlagsvertrag in den einzelnen Staaten, sowie die darauf bezüglichen hervorzagenden Entwürfe und von der Wissenschaft aufgestellten Grundsätze*, Leipzig 1870; RATZENBERGER, *Du contrat d'édition en matière littéraire*, Lausanne 1908; REINHARD, *Zu § 26 des Verlagsgesetzes* (*Zeitschrift für Rechtspflege in Bayern*, 1905, n. 6); RIEZLER, *Deutsches Urheber- und Erfinderrecht*, München-Berlin 1909; ROSSEL, *Manuel de droit civil suisse*, vol. II, pag. 423 e seg., Lausanne 1912; RÖTHLISBERGER, *Le contrat d'édition en matière de presse* (*Rapport au IX^e Congrès international de la Presse*, Vienne 1904); RUDELLE, *Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs*, Paris 1898; RÜFENACHT, *Das litterarische und künstlerische Urheberrecht in der Schweiz*, Berne 1892; SATTA, *Contratto di edizione* (*Digesto ital.*, vol. X, pag. 114 e seg.); SCHEELE, *Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlischen und photographischen Werken*, Leipzig 1892; SCHÜRMANN, *Die Rechtsverhältnisse der Autoren und Verleger, sachlich-historisch*, Halle a S. 1889; SCHULZ, § 26 *des Verlagsgesetzes* (*Zeitschrift für Rechtspflege in Bayern*, 1905, 334); SPAHN, *Urheberschutz und Verlagsvertrag nach den Beschlüssen der Reichstagskommission* (*Deutsche Juristen-Zeitung*, vol. VI, 1901, 172 e 204); STENGLEIN, *Zum Entwurf eines Gesetzes über das Verlagsrecht* (*Ibid.*, vol. VI, 1901, 36); STRANZ, *Die Uebertragbarkeit der Rechte des Verlegers aus dem Verlagsvertrag unter Berücksichtigung des neuen Entwurfs eines Gesetzes über das Verlagsrecht* (negli *Scritti in onore di Wilke*, Berlin 1900); STREISSLER, *Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, kritisch beleuchtet*, Leipzig 1899; *Das Recht für Urheber, Buchhandel und Presse*, Leipzig 1890; TRAUMANN, *Die Kodifikation des Verlagsrechts* (*Gewerblich. Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1900, vol. V, pag. 80 e seg.); VOIGTLAENDER, *Zur Entwicklung des Verlagsrechts. Geschichte-Wünsche*, Leipzig 1892; e *Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, vom* 19. *Juni* 1901, Leipzig 1901; WAECHTER, *Das Verlagsrecht mit Einschluss der Lehren von dem Verlagsvertrag und Nachdruck nach geltenden deutschen und internationalen Rechten, systematisch dargestellt*, Stuttgart 1857.

Cfr. altresì i voti presentati alla Conferenza tecnica dell'« Union provinciale des arts décoratives » (Parigi, 27 novembre-2 dicembre 1911),

commercio le imprese di pubblici spettacoli, nonchè le editrici, le tipografiche e le librarie (3). Occorre perciò rifarsi ai principî generali del diritto e alle consuetudini editrici,

---

nel *Pataille*, 1912, I, 186, nonchè le raccolte di usi, redatte dal « Cercle de la librairie »; dalla « Société des gens de lettres »; dalla « Association littéraire et artistiques internationale », ecc. Il Congresso internazionale degli editori, tenutosi a Berna nel 1906, ha pubblicato un interessante *Recueil de contrats*, Berna 1906, che può riuscire molto utile per l'interpretazione degli usi che regolano questo contratto.

Giova infine ricordare che, in parecchi Congressi internazionali (cfr. *Droit d'auteur*, 1898, 122; 1907, 81; *I diritti d'autore*, 1892, 95), si è tentato di formulare un contratto di edizione tipo, e della redazione di esso si occuparono Ocampo, Pouillet, ed altri. Oramai però l'idea è stata abbandonata, perchè non è possibile che un tipo di contratto soddisfi ai bisogni dei diversi Paesi, e attui in tutti essi la piena corrispondenza tra il diritto e la vita. Diversità di cultura, di diffusione libraria; industria più o meno progredita, influiscono molto sul regolamento giuridico, che bisogna dare al contratto di edizione.

(2) Cfr. la legge 19 giugno 1901, n. 2777.

(3) *L'Allgemeines Preussisches Landrecht* di Federico II, pubblicato nel 1794, fu il primo Codice che regolò il contratto di edizione (parte I, tit. II, §§ 996-1091). Seguirono il Codice civile di Baden (a. 1810, lib. II, tit. II, 577 *dd*, 577 *de*: cfr. Behaghel, *Das Badische bürgerl. Recht*, 3ª ediz., vol. I, pag. 310); il Codice austriaco (a. 1811, §§ 1164-1171); quello del Cantone di Zurigo (a. 1855, §§ 1599-1614); il sassone (a. 1865, art. 1139-1149); il portoghese (a. 1868, art. 588-589); il messicano (a. 1871, riveduto nel 1884, art. 1139 a 1146, 1247 e seg.); il Codice di commercio ungherese (a. 1875, articoli 815 a 833); la legge svedese (a. 1877, art. 5 e 6); la legge boliviana (a. 1879, art. 18 e 19); la legge finlandese (a. 1880, art. 128-131); il Codice civ. svizzero delle obbligazioni [a. 1881, art. 372-391: cfr. Christ, op. cit., e, sopratutto, Lauterburg, op. cit., che fa un interessante parallelo tra l'edizione del 1881 e la nuova che è entrata in vigore il 1° gennaio 1912, e che egli ritiene inferiore alla precedente: citerò prima l'articolo della prima edizione, e quindi, in parentesi, quello della seconda edizione]; il Codice civile russo (ediz. del 1887, art. 3 a 7); la legge norvegiana (a. 1893, art. 12); la legge austriaca (a. 1895, art. 16 a 18); la legge di Costarica (a. 1896, art. 17 a 19); la legge brasiliana (a. 1898, art. 4 a 6); il Codice civile del Nicaragua (a. 1904, art. 758). Però la maggior parte di queste leggi non hanno regolato tutto il contratto di edizione, ma singole controversie. — Assai più completa è la legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2777, che ha codificato gli usi formatisi a poco a poco nei reciproci rapporti tra autori ed editori, in tema di contratto di edizione di opere letterarie e musicali. Tale legge fu preparata da una Commissione di ventun membri. Appprovata in terza lettura al Reichstag, il 1° maggio 1901, è entrata in esecuzione il 1° gennaio 1902.

Sui lavori preparatorî di questa legge, assai importanti per la sua interpretazione, cfr. i citati lavori di Birkmeyer, Osterrieth e Traumann. I più notevoli commenti alla stessa legge sono quelli di Allfeld, Kuhlenbeck, Mittelstadt-Hillig, Müller e Voitglaender.

per trattare del regolamento giuridico del contratto in esame (1).

**1061**. E anche la dottrina italiana e francese, seguendo generalmente l'indirizzo del legislatore, non si è occupata molto di tale contratto. Infatti il Piola-Caselli (2) se ne occupa di sfuggita, adducendo che tale contratto può anche avere per oggetto opere cadute in dominio pubblico, e che del resto appartiene alla categoria delle obbligazioni commerciali. Tuttavia non mancano alcune lodevoli eccezioni, come risulta dalla bibliografia surriferita. Tra esse merita speciale rilievo la trattazione del De Gregorio, che è davvero degna delle gloriose tradizioni giuridiche italiane.

**1062**. Si è dubitato finanche, se sia opportuno l'intervento legislativo.

**1063**. La Cassazione di Firenze (3) ha dichiarato, che il legislatore non dette, nè volle dare una definizione positiva del contratto di edizione, per lasciare agli interessati la più ampia libertà di contrattazione. Infatti è sembrato che non sia ancora giunto il momento di tradurre in una formula rigida e fissa le norme che sono state in pratica adottate, e che non sono ancora uniformi ed univoche (4).

**1064**. A sua volta il Rosmini (5) non vede nemmeno la necessità di disciplinare l'istituto, parendogli che, non potendo una legge regolare tutti i casi possibili, ad evitare dubbî e contestazioni, sia meglio lasciare tutto all'uso e alla giureprudenza, che ha, in materia, dimostrato un senso di equità veramente apprezzabile.

**1065**. Merita di essere confutata, per la sua stranezza (6), l'opinione della Corte di cassazione fiorentina.

Non solo infatti non è vero che il legislatore non volle occuparsi del regolamento giuridico del contratto di edi-

---

(1) Cfr. negli stessi sensi, De Gregorio, op. cit., n. 25, pag. 79 e seguenti.

(2) Op. cit., pag. 657.

(3) Sentenza 23 marzo 1911 (*Rivista di dir. comm.*, 1911, II, 563, con sagace *Nota* del Musatti).

(4) Cfr. quanto scrive al riguardo lo Harmand, nel *Bulletin du Comité des travaux historiques* (Sezione economica, 1894, pag. 153 e seguenti).

(5) Op. cit., pag. 364 e seguenti.

(6) Cfr., al riguardo, anche le acute osservazioni del Musatti, *La causa nel contratto di edizione* (*Riv. di dir. comm.*, 1911, II, 564 e seg.).

zione, ma è anche inesatto il motivo di tale deliberata astensione, perchè i contraenti non hanno minore libertà di contrattazione, se il contratto sia regolato legislativamente. La disciplina legislativa di un determinato istituto ha, rispetto ai contraenti, il solo apprezzabile effetto di completare il contratto, in quella parte che essi non hanno espressamente regolata.

**1066.** In merito però alla questione che ci occupa, prevale, e a ragione, l'opinione affermativa (1).

**1067.** Infatti le obbiezioni mosse contro l'intervento legislativo, sono le medesime che si sarebbero potute sollevare a proposito di quasi tutti i contratti, prima della compilazione dei Codici moderni. Non è necessario continuare ad abbandonare il contratto di edizione alla sua vita libera e spontanea. Oramai esso ha trovato la sua sistemazione, e non vi è multiforme varietà di tipi, che sconsigli il regolamento legislativo. Il contratto di edizione ha già assunto figura giuridica autonoma, e regolamento uniforme nella pratica commerciale. Si può quindi cogliere questa elaborazione in formule legislative, che matureranno una evoluzione del contratto in esame, più sicura e più conforme alle esigenze della giustizia, se, come vi è da augurarsi, la norma di legge saprà attuare, per quanto più sia possibile, la giusta equazione tra il diritto e la vita.

Intanto, in attesa e per affrettare il giorno che a ciò si addivenga, conviene per ora esaminare come la materia sia regolata nelle consuetudini commerciali, e come sia riguardata dalla dottrina e dalla giurisprudenza, e frattanto applicare, con acuto senso della realtà, l'art. 1214 Codice civile (2).

---

(1) Il LAUTERBOURG, op. cit., pag. 301 e seg., fa un esame molto diligente della questione, e giunge al medesimo risultato.

(2) Il MUSATTI, op. cit., pag. 564 e seguenti, osserva benissimo: « Ma questo non vuol già dire che manchi ai contratti stessi un contenuto distinto, e una peculiare funzione. E la norma naturale e necessaria dei singoli contratti, che pur li governa, nel movimento degli affari, nell'incontro degli interessi disparati, convergenti fino a un punto, e divergenti subito dopo, ci deve pur essere, e c'è, sicuramente, anche se, in questo caso, come in tanti altri, di rilievo ben più consueto, il Codice non ne fa la letterale dichiarazione. Ma ciò non vuol dire che quel dato contratto diventi una nebulosa o una gomma elastica. In

**1068.** *Incertezze che derivano dalla lacuna legislativa.*

La mancanza di regolamento legislativo del contratto di edizione produce non poche incertezze in questa materia. La definizione, il contenuto, i requisiti essenziali di tale contratto; i limiti dei diritti dei contraenti, ecc., costituiscono oggetto di dispute vivaci e profonde, che purtroppo non accennano a comporsi.

**1069.** Il disaccordo non procede da ragioni formali, ma da ragioni sostanziali. Si ammette cioè, senza notevole dissenso, che siano elementi sostanziali del contratto la concessione all'editore del diritto di riproduzione e di spaccio dell'opera; e il corrispondente obbligo, da parte dell'editore, di riprodurre e di spacciare l'opera.

**1070.** A questo punto però cominciano i dissensi, circa i requisiti essenziali del contratto in argomento. Si aggiunge infatti, da alcuni giuristi, che l'editore esegua la riproduzione per conto proprio (1), e da altri, che l'editore acquisti il diritto esclusivo di riprodurre l'opera (2).

**1071.** Generalmente avviene in pratica che l'editore esegua la riproduzione per conto proprio: non solo perchè l'autore non può o non vuole partecipare all'alea di forti perdite, ma

---

caso diverso, non si intenderebbe cosa possa significare il precetto dell'art. 1124, dov'è evidentemente sottinteso, in via di previsione e di disposizione generale, un tipo di contratto organico e definito, a cui dàn l'essere non solo la volontà delle parti, ma la pratica consueta dei rapporti analoghi, testimoniata dall'uso, la forza disciplinatrice della legge, che riconosce i fini economici e sociali dei privati, e dà loro governo, e, infine, la temperata misura dell'equità, che talora corregge le asprezze e le ingiurie dello strettissimo diritto. Or dunque, ogni contratto deve, nel criterio del giudice, avere la sua concreta funzione e la sua propria figura, ch'egli argomenterà e ordinerà, con il sussidio di queste, che la legge riconosce e prescrive, come fonti legittime, della costruzione giuridica contrattuale. Poi, fatto certo dell'archetipo, si tratterà di vedere se la convergenza degli interessi bilaterali, da cui risulta la formazione contrattuale, sia tale da inquadrarsi in quella data forma di negozio; ma, per giudicare di ciò, bisognerà pur sapere, per rifarci alla terminologia dei matematici, quali sono i termini necessarî e sufficienti di ciascun contratto ».

(1) Cfr. Henneberg, op. cit., pag. 104 e seg.; Kohler, op. cit., pag. 259; Klostermann, op. cit., pag. 294; Riezler, op. cit., pag. 332; Waechter, op. cit., pag. 220.

Conforme è il § 1° della legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2777.

(2) Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 108 e seguenti.

anche perchè l'industria editrice procede più spedita, quando non vi è intrusione di estranei, fossero pure gli autori. Inoltre il requisito in disputa vale a differenziare il nostro contratto dagli altri di locazione, di società, di associazione in partecipazione — come si vedrà appresso —, sicchè basterebbe questa sola considerazione, per farlo ritenere *essentiale negotii*.

**1072.** E lo stesso si può ritenere per il diritto *esclusivo* di riproduzione. Anch'esso, secondo la più autorevole dottrina, è trasmesso all'editore, nel tipo vero e proprio di contratto di edizione, cioè in quello relativo ad opere, sulle quali può ancora esercitarsi la proprietà intellettuale. È logico infatti che ciò non avvenga, quando si tratta di convenzioni relative ad opere che sono di dominio pubblico. Nulla però vieta che vi sia un contratto, per il quale, con clausola espressa, non si conceda all'editore un diritto esclusivo di riproduzione. Senonchè, tanto nell'ipotesi di contratti relativi ad opere cadute nel dominio pubblico, quanto se sia stato espressamente negato il diritto esclusivo di riproduzione, oltre che si tratta di casi poco frequenti, ben si può dire che ci troviamo allora di fronte a tipi irregolari di contratti di edizione.

**1073.** Ad ogni modo, il dissenso è profondo. E non solo manca nelle nostre leggi qualunque norma che induca ad adottare l'una piuttosto che l'altra teorica, ma non soccorre nemmeno il diritto comparato. Infatti alcune legislazioni straniere hanno adottato un sistema; altre l'opposto. Non accordano diritto *esclusivo* il § 1° della legge tedesca del 1901, n. 2777 (1); l'art. 372 (380) del Codice federale svizzero delle obbligazioni (2); e l'art. 2 del progetto tipo, approvato nei

---

(1) « Per mezzo del contratto di edizione relativo ad un'opera letteraria o musicale, l'autore si obbliga a rimettere quest'ultima all'editore, perchè questi la riproduca e la diffonda per proprio conto. L'editore è obbligato a riprodurne e diffonderne l'opera ».

(2) Art. 372. « Il contratto di edizione è quello in cui l'autore di un'opera letteraria od artistica od i suoi aventi causa si obbligano a rimetterla ad un editore, che da parte sua si obbliga a pubblicarla, vale a dire a riprodurla in un numero più o meno considerevole di esemplari ed a diffonderla nel pubblico ».

Il difetto di questa definizione consiste nel non avere dichiarato che la pubblicazione deve avvenire per conto dell'editore.

Lo stesso difetto si nota nel § 380 della legge federale delle obbligazioni, riveduta nel 1911.

Congressi internazionali di Neuchâtel e di Milano (1). Invece l'art. 515 del Codice di commercio ungherese (2), e l'art. 1164 del Codice civile austriaco (3), accordano all'editore un diritto *esclusivo* di riproduzione e di spaccio (4).

**1074.** Ma, per ritenere *essentiale negotii* il requisito in disputa, basta, a parer mio, guardare alla comune intenzione delle parti, e alla pratica invalsa.

Nella generalità dei casi, il diritto *esclusivo* di riproduzione è richiesto e concesso da entrambe le parti. L'editore conta sulla esclusività della sua riproduzione, per realizzare dei guadagni; l'autore la accorda, per vedere accettato il suo contratto. Sicchè il *diritto esclusivo* di riproduzione, concesso all'editore, rappresenta nello stesso tempo un suo precipuo *dovere* alla riproduzione dell'opera (5).

**1075.** Questa è adunque la figura tipica del contratto di edizione, di cui occorre trattare per ora (6). Poi, accanto a

(1) « Il contratto di edizione è una convenzione in cui l'autore di un'opera intellettuale si obbliga a rimetterla all'editore, che da parte sua si obbliga a pubblicarla, cioè a riprodurla e a diffonderla a proprie spese, rischi e pericoli ».

(2) « Quel contratto per il quale taluno (l'editore) acquista dall'autore o dal suo successore il diritto *esclusivo* alla riproduzione, pubblicazione ed allo smercio di un'opera finita o che sta per essere finita, di letteratura o di arte grafica o plastica o di altre di questo genere, viene considerato come contratto di edizione ».

(3) « Col contratto di edizione di un libro l'autore dà ad alcuno il diritto di stamparlo e venderlo. L'autore con questo contratto rinunzia al diritto di dare ad altri lo stesso libro per farne l'edizione ».

Questa definizione è troppo angusta, perchè è limitata alle opere letterarie, mentre il contratto di edizione può riguardare anche le opere musicali e artistiche.

(4) Come però bene osserva il De Gregorio, op. cit., pag. 83, entrambi questi codici, per un difetto di dizione parlano solo del *diritto* e non anche dell'*obbligo* di riproduzione e diffusione, spettante all'editore.

(5) Ecco come si esprime al riguardo il Kohler, op. cit., pag. 259, 260 e 295: « Il diritto di edizione è inseparabile dall'obbligo dell'editore di riprodurre e diffondere l'opera nel pubblico. Infatti il diritto di edizione, che ha per oggetto la diffusione dell'opera... non esiste che in vista di tale obbligazione e con essa, e induce una situazione *sui generis*, di creditore a debitore reciprocamente, tra l'autore e l'editore ».

(6) Opportunamente nota il De Gregorio, op. cit., pag., 109, nota 1, che lo stesso Kohler, che seguiva l'opinione opposta al testo, anche prima della legge tedesca del 1901, qualificava e continua a qualificare improprî i contratti di edizione, nei quali non è trasferito all'editore il diritto esclusivo di riproduzione. Inoltre la stessa legge tedesca disci-

questo tipo di contratto ne sorgono altri, che non hanno le stesse caratteristiche essenziali: o perchè si riferiscono ad opere, che sono di dominio pubblico; o perchè non è stato concesso il diritto esclusivo. Di tali contratti basteranno pochi cenni, nei quali però si avrà cura di notare le differenze esistenti tra essi e il tipo genuino (1).

**1076.** *Natura giuridica del contratto di edizione.*

La natura giuridica del contratto di edizione è così controversa, che a buon diritto il De Gregorio ha potuto scrivere (2): « Credo che pochissimi altri contratti abbiano avuto la sorte di essere ascritti, come quello di edizione, in tante categorie differenti, sicchè lo si sarebbe potuto prendere come un ottimo elemento per esercitazioni scolastiche sulla teoria giuridica dei contratti » (3).

**1077.** La ragione del dissenso in argomento deriva dal fatto che non sempre riesce possibile inquadrare i nuovi tipi contrattuali, cui la vita moderna dà luogo, nelle tabelle schematiche del Diritto romano.

**1078.** Purtroppo però questa appare oggidì la più assillante fatica dei nostri giuristi, i quali non si vogliono persuadere che non sempre ciò è possibile, poichè, appunto i bisogni prima inavvertiti, che le novelle forme giuridiche sono chiamate ad attuare, introducono nei vecchi tipi alcuni requisiti essenziali, che dànno ad essi atteggiamento particolare. La moderna dottrina disconosce tutto ciò, e spesso si tortura, si immiserisce in ricerche infruttuose. Meglio varrebbe seguire l'esempio, che ci è stato tramandato dai giu-

---

plina minutamente il tipo genuino del contratto di edizione, e dedica a quello improprio due soli paragrafi.

Si può anche aggiungere che il requisito suddetto non è essenziale nel contratto di rappresentazione, del quale parlerò in prosieguo.

(1) È il sistema di trattazione, adottato anche dal De Gregorio, il quale però si occupa assai brevemente del contratto di edizione improprio.

(2) Op. cit., pag. 85.

(3) Certo la disputa ha anche rilevante importanza pratica. Infatti i poteri dell'usufruttuario rispetto al contratto in esame dipendono dal decidere se ci troviamo o non di fronte ad un'alienazione parziale della proprietà intellettuale. Cfr., al riguardo, il n. 1382.

reconsulti di Roma (1), e che si attaglia benissimo al contratto di edizione. Tutte le dottrine che cercano d'inquadrarlo in uno o più istituti giuridici esistenti, hanno il torto di non tenere conto di qualche speciale atteggiamento del contratto in esame. Dopo la lunga esposizione che sono costretto a fare di tali teoriche, mi auguro che si consentirà nella idea qui formulata: che sia, cioè, preferibile non intestardirsi in un indirizzo dottrinale sbagliato, ma confessare che ci troviamo di fronte ad una nuova figura contrattuale, che ha soltanto delle analogie con i contratti disciplinati dalle leggi vigenti.

**1079**. Secondo una teoria, oramai quasi abbandonata dalla dottrina (2), ma che è tuttora accolta nel linguaggio volgare, il contratto di edizione può essere assimilato alla *vendita* della proprietà letteraria.

Tale teorica però è stata a ragione combattuta dalla generalità degli scrittori (3).

La vendita infatti è lo scambio di una cosa con un prezzo, e dopo tale scambio cessa ogni diritto dell'antico proprietario della cosa su questa (4). Nel contratto di edizione

---

(1) Si disputava se la locazione dell'*ager vectigalis* fosse locazione o vendita. ZENONE, con la celebre Cost. 1, Cod. 4, 66, troncò la disputa infeconda, e decise che il contratto enfiteutico era una figura contrattuale *sui generis*. In tal modo egli giovò al progresso del diritto, assai più di quanti fino allora si erano sforzati di sostenere l'una o l'altra dottrina.

Ripeterò le stesse osservazioni anche a proposito dei contratti di rappresentazione e di licenza. Cfr. il n. 1256, e i n. 1344 e seguenti.

(2) Sostenitori di tale teorica furono: KRAMER, *Die Rechte der Schriftsteller und Verleger*, pag. 133, Heidelberg 1827, e NION, *Droits des auteurs, artistes et inventeurs*, pag. 282, Paris 1846. Tuttora essa è accolta dal GANGI, v° *Editore* (nel *Dizionario di diritto privato* dello SCIALOJA), pag. 768, n. 5; HOLZSCHUHER, *Theorie und Kasuistik des gemeinen Civilrechts*, 3ª ediz., vol. II, pag. 758 e seg., Leipzig 1863-1864; e dal VIDARI, *Corso di dir. comm.*, 4ª ediz., vol. IV, n. 3777, pag. 446, Milano 1895.

(3) Cfr. CHRIST, *Der Verlagsvertrag nach dem schweiz. Obligationenrecht*, pag. 16, Zürich 1904; DE GREGORIO, op. cit., pag. 86 e seg.; HUARD, op. cit., vol. I, pag. 113; KELBER, *Die rechtliche Natur des Verlagsvertrags*, pag. 13, Leipzig 1905; LARDEUR, *Du contrat d'édition*, pag. 22, Paris 1893; RATZENBERGER, op. cit., pag. 30 e seg.; RUDELLE, *Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs*, pag. 195, Paris 1898.

(4) Come abbiamo visto (n. 1037, pag. 247), ciò non avviene completamente nemmeno nella vendita della proprietà intellettuale. Ma questa singolarità è dovuta, a mio avviso, ai diritti personali dell'autore, che meritano riguardo anche dopo la trasmissione dei diritti patrimoniali.

invece l'editore non acquista sull'opera un diritto dominicale, che, a norma dell'art. 436 Cod. civile, è esclusivo ed assoluto, ma acquista soltanto i diritti che gli sono stati espressamente trasmessi. Egli perciò non solo non può esercitare tutta la categoria di diritti personali, che restano presso l'autore, ma non può nemmeno valersi di tutti i mezzi di utilizzazione dell'opera, che non gli sono stati trasferiti (1).

Inoltre non sempre nel contratto di edizione vi è prezzo, e anzi talvolta è l'autore che concorre nelle spese della riproduzione dell'opera (2).

Infine si disputa, se l'editore possa cedere il suo diritto, e se egli succeda nei diritti dell'autore o soltanto nel loro esercizio. Invece l'acquirente può cedere l'opera che ha acquistata, ed è certo che a lui è trasferito il diritto dell'autore.

**1080**. Il contratto di edizione è assimilato da alcuni (3), ad una *costituzione di usufrutto*, per il motivo che, come l'usufruttuario, l'editore deve conservare la sostanza della cosa tanto nella materia, quanto nella forma (art. 477 Codice civile).

Inoltre tanto l'usufruttuario quanto l'editore hanno lo *jus fruendi*, e possono opporre il loro diritto a qualunque successore o avente causa dell'autore (4).

Ma nemmeno tale dottrina può essere accettata, per quanto non possa disconoscersi l'esattezza dell'argomento tratto dall'art. 477 Cod. civile. Si osserva infatti che, se ciò è vero, è altresì certo che il *diritto dell'editore non cessa con la sua morte*. Inoltre l'editore può acquistare il diritto su

---

(1) Cfr. al riguardo, Trib. civ. della Senna, 2 giugno 1904, citata dal RATZENBERGER; e DE GREGORIO, op. e loc. citati.

(2) Ad ovviare a tale difficoltà, alcuni hanno proposto che si ritenga come prezzo il servizio reso dall'editore con la pubblicazione dell'opera; altri, l'interesse materiale che la divulgazione dell'opera esercita sulla fortuna dell'autore. Certo la scuola moderna tende ad estendere il concetto del prezzo [cfr. per tutti, FUBINI, *Il contratto di locazione di cose*, 2ª ediz., vol. I, pag. 232 e seg., Milano 1910]; ma non può ragionevolmente estendersi la teorica fino a tale punto.

(3) Cfr. LARDEUR, *Contrat d'édition*, pag. 50, Paris 1893; PARDESSUS, *Droit commercial*, n. 360.

(4) Cfr. GASTAMBIDE, op. cit., pag. 97; NION, op. cit., pag. 298.
Anche il KOHLER, op. cit., pag. 259, nota le analogie tra il contratto di edizione e l'usufrutto.

parecchie edizioni, e in tale numero di esemplari, che può ben giungere il termine del diritto esclusivo dell'autore, senza che gli eredi di lui possano più sfruttarne l'opera. Si aggiunga che l'usufruttuario non è obbligato a pubblicare l'opera, mentre vi è obbligato l'editore (1); e che l'usufrutto verte su tutti i proventi che derivano dalla cosa, mentre l'esercizio del diritto dell'editore non toglie all'autore la facoltà di trarre altre utilità dall'opera sua (2).

**1081.** Altri (3) hanno assimilato il contratto di edizione alla *locazione di cose.*

Ma neanche essi sono nel vero (4).

E infatti il diritto di godimento concesso all'editore, per l'obbligo che gli è stato imposto di pubblicare e diffondere l'opera, non è per nulla assimilabile all'uso del conduttore sulla cosa locata. Nè si obbietti che nella locazione di fondi rustici il conduttore sia tenuto ad eseguirne la cultura da buon padre di famiglia (art. 1615), e che il conduttore di un'azienda deve continuarne l'esercizio. Si noti infatti che il conduttore non deve comportarsi in quel modo, perchè gli sia imposto il *godimento* della cosa locata, ma perchè deve, al termine della locazione, restituire la cosa locata nello stato in cui l'ha ricevuta (art. 1585) (5). Invece, nel contratto di edizione, è imposto all'editore proprio il godimento dell'opera: e ciò non perchè, al termine del contratto,

---

(1) Cfr. n. 1140, pag. 310, nonchè DE GREGORIO, op. cit., pag. 81.

(2) Se infatti è un'opera adatta a pubblico spettacolo, può farla rappresentare. Può anche autorizzarne le traduzioni; può consentire che venga da essa estratto un dramma, una *film*, ecc.

(3) EISEMANN, *Le contrat d'édition et les autres louages d'œuvres intellectuelles. Mémoire lue à l'Acad. des sciences morales et politiques*, pag. 17, in fine, Paris 1894, qualifica il contratto in argomento come « l'affitto di un'opera letteraria, d'arte grafica o di musica a mezzo di pubblicazioni », e cerca di dimostrare che le norme relative al contratto di locazione si adattano perfettamente a quelle del contratto di edizione, spiegando, con la diversa materia dell'oggetto, l'inapplicabilità di alcune di tali norme.

La stessa teorica era stata accolta da BIELITZ, *Versuche die von dem Verlagsrechte geltenden Grundsätze aus der Analogie der positiven Gesetze abzuleiten*, pag. 8, Dresden 1799. Analoga è la dottrina del MÜLLER, op. cit., pag. 306.

(4) Cfr. per la confutazione di tale opinione, RATZENBERGER, op. cit., pag. 35 e seguenti.

(5) Cfr. DE GREGORIO, op. cit., pag. 96 e seguenti.

non ne fosse possibile la restituzione nell'identico stato — chè, anzi, questo accadrebbe —, ma perchè lo scopo dei contraenti fu la pubblicazione dell'opera, sicchè, senza la pubblicazione, verrebbe a mancare il fine che i contraenti si proposero.

Inoltre, come già si è detto a proposito dell'assimilazione con la vendita, nel contratto di edizione può non esservi il prezzo, che è requisito essenziale così della vendita, come della locazione.

Si aggiunga che, se, col contratto di edizione, sia stato convenuto un numero grande di copie, e l'opera non si faccia strada nel mercato librario, può giungere, o quasi, la fine del diritto esclusivo riservato all'autore, senza che egli possa, per suo conto, sfruttare l'opera, almeno nella stessa forma. Per tal modo l'editore avrebbe avuto non solo il *godimento*, ma anche il *valore capitale* dell'opera.

Infine, mentre nel contratto di locazione il diritto del conduttore è personale, il diritto dell'editore, che è un diritto di godimento costituito sul diritto reale dell'editore, può bene col Kohler essere definito *quasi reale*, per essere costituito *in re immateriali*. Da ciò derivano due importanti conseguenze. In primo luogo non potrà applicarsi in questa materia la regola « *emptio tollit locatum* » (1). In secondo luogo l'editore ha poteri più estesi del conduttore, perchè può agire non solo contro le molestie che terze persone, *con vie di fatto*, arrecano al suo godimento (art. 1581 Cod. civ.), ma anche per le *turbative di diritto* da parte di costoro (2).

---

(1) Cfr. su tale regola, PÉRIER, *De la règle « louage passe vente »*, Paris 1900.

(2) Fin qui si è parlato del contratto *tipo* di edizione, poichè vi sono altre figure che bene possono essere assimilate alla locazione. Si pensi infatti ai permessi di rappresentazione delle opere adatte a pubblico spettacolo, che non importano *obbligo* di rappresentazione da parte degli impresari (KOHLER, op. cit., pag. 347). Si pensi ad analoghi contratti relativi a tutte le altre opere dell'ingegno (DE GREGORIO, op. cit., pag. 89, nota 2, e pag. 98), quando l'editore non abbia assunto l'*obbligo* della pubblicazione, e l'autore non abbia concesso il diritto *esclusivo* di pubblicazione, riserbandosi, per es., di stipulare altri contratti per l'edizione illustrata, o economica della sua opera; di pubblicarla in appendice in giornali e riviste; di pubblicarla per suo conto in alcune Provincie dello stesso Stato, ecc.

Gli ultimi contratti, di cui si è parlato, sono stati qualificati come

Se invece il suo fosse un semplice diritto di credito, non potrebbe valere contro i contraffattori, che, rispetto a lui, dovrebbero essere considerati come terzi.

**1082.** Alcuni assimilano il contratto di edizione alla *locazione di opera*; ma taluno riguarda come locatore l'autore, altri l'editore (1).

*a*) Nel primo caso, il De Gregorio (2) osserva a ragione che il contratto relativo alle opere non ancora compiute si avvicina alla locazione d'opera: si ha infatti un *opus locatum* (*ἀποτέλεσμα*), che può essere letteraria, artistica, scientifica, e cioè la elaborazione di un libro, la pittura di un ritratto, il piano di un edificio, ecc. Ma anche nel caso in cui l'autore si impegni a scrivere un romanzo, una storia, un libro didattico, ecc., il contratto di edizione che stipula con l'editore non è un semplice contratto di locazione d'opera. Ne differisce infatti in parecchi punti fondamentali, che occorre appena accennare.

E in primo luogo bisogna ricordare che, a proposito delle opere fatte su comando e secondo il piano e le idee di un editore, vi è nella dottrina e nella legislazione una larga tendenza a ritenere che la proprietà intellettuale spetti all'editore, e non all'autore (3). Ciò non può nemmeno supporsi, quando ci troviamo di fronte ad un contratto di edizione, ne sia pure oggetto un'opera futura: la proprietà

---

*licenza*, per analogia di quelli praticati a proposito dei brevetti d'invenzione. Nella seguente Sezione VII, mi occupo di tali contratti.

(1) Il Lehmann, *Lehrbuch des Handelsrechts*, pag. 831, Leipzig 1908, sostiene che il contratto di edizione risulta dall'unione di due contratti di locazione d'opera. A lui perciò si possono rivolgere tutte le critiche che passo ad esporre nel testo.

(2) Opera citata, vol. II, n. 29, pag. 91 e seg. Cfr. pure Ratzenberger, op. cit., pag. 37 e seguenti.

(3) Cfr. Hoffmann, *Ueber Wesen und Rechtswirkungen der Bestellung eines Schriftswerkes durch den Verleger*, Gera 1896; art. 1790 Cod. civile austriaco; art. 1, al. 2°, legge austriaca 19 dicembre 1846, e § 17 della legge successiva del 26 dicembre 1895; art. 391 (393) Codice federale svizzero.

Vedi però *contra*, Daude, op. cit., pag. 13 e 196.

Un caso speciale è quello al quale ha dato luogo il contratto stipulato tra il Touring Club Italiano e l'Istituto Geografico De Agostini, per la Carta d'Italia all'1:250.000. Cfr. al riguardo, *La Geografia*, IV, 1916, n. 1, dedicato tutto alla interessante controversia, che trovasi attualmente davanti il Tribunale di Novara.

intellettuale sorgerà, se l'opera sarà compiuta, in capo al suo autore.

Inoltre l'editore è obbligato alla pubblicazione e diffusione dell'opera, mentre chi ha comandato un'opera potrà o non pubblicarla, secondo che meglio gli aggrada, e solo sarà tenuto a corrispondere l'onorario pattuito.

Si aggiunga che l'autore, nel contratto di edizione di opera futura, può anche non compierla, trattandosi di un contratto sottoposto alla condizione che l'opera nasca. Invece, nel contratto di locazione, l'autore è tenuto a compiere l'opera, sotto pena del risarcimento dei danni. Inoltre, mentre in questi ultimi contratti, è sempre dovuto il prezzo, nel contratto di edizione l'editore non sempre è tenuto a corrispondere prezzo. Infine, egli acquista sull'opera un diritto ben più limitato di ogni conduttore d'opera. Allorchè poi si tratta di opera già compiuta, vi sono differenze anche più sostanziali tra il contratto di edizione e quello di locazione.

*b*) Secondo altri giuristi, l'editore è stato considerato locatore di opera, nel senso che egli avrebbe locato il suo lavoro per la riproduzione e la diffusione dell'opera.

Certo in alcuni casi l'autore si rivolge ad un tipografo o ad un editore, per fargli stampare un suo libro (1), e allora egli è conduttore dell'opera del tipografo o dell'editore. Potrà quindi regolare, come ritenga più conveniente (2), il lavoro del locatore, e sospenderlo finanche, col solo pagamento di ciò che questi avrebbe guadagnato dal contratto.

Ma il caso sopra raffigurato non è il vero e proprio contratto di edizione: quello, cioè, in cui l'editore ha un proprio interesse all'adempimento, e il diritto esclusivo e il dovere della riproduzione e diffusione dell'opera. Tale contratto tipo differisce notevolmente da quello al quale lo si vuole

---

(1) Ciò avviene, sia che si tratti di autori alle loro prime armi, che non trovano editori, disposti ad affrontare le spese di stampa; sia che si tratti di autori celebri, che non vogliono far partecipare gli editori ai sicuri guadagni dell'opera; sia infine che si tratti di opere di carattere speciale, rivolte ad un pubblico assai ristretto.

(2) Salvo che volesse aggravare la prestazione convenuta, con mezzi di spaccio che possano discreditare l'impresa editrice. Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 94, nota 1.

rassomigliare, perchè in esso l'editore non sempre riceve prezzo per il suo lavoro. D'altra parte egli ha diritto di pubblicare e diffondere l'opera, anche se l'autore più nol voglia (1); e non deve attendere le istruzioni dell'autore, ma può trovare nelle consuetudini librarie la norma per regolare tutto ciò che non è stato previsto nel contratto.

**1083.** Il Codice austriaco del 1811 (§ 1164 e seg.) comprende il contratto di edizione tra quelli di *locazione di opere*.

Ma neanche in questo si può consentire.

Certo la locazione di opere non presuppone nel diritto moderno, come già in quello di Roma, dei semplici servizî illiberali, cioè opere manuali ed umili (2). Presuppone invece i lavori, che devono essere eseguiti secondo le istruzioni e gli ordini di chi dà il lavoro (3-4). Perciò può essere assimilato a tale contratto quello di chi sia agli stipendî di una casa

---

(1) Questo si può dire in linea generale. Se infatti egli avesse lasciato trascorrere molto tempo dalla consegna del manoscritto e frattanto si fosse modificata la personalità letteraria, artistica o scientifica dell'autore, o l'opera fosse divenuta inadatta al più progredito stato della cultura, potrebbe essere impedito di pubblicare l'opera. Ma questi casi eccezionali, fondati sul diritto personale dell'autore, non bastano a infirmare l'esattezza delle obbiezioni che si muovono contro la teorica in argomento.

(2) CICERONE, *De officiis*, I, 150, scriveva: « *Inliberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur* ».

(3) Cfr. al riguardo, BRINZ, *Pandekten*, vol. II, pag. 762; DERNBURG, *Diritto delle obbligazioni* (trad. CICALA), pag. 486, Torino 1903; FILOMUSI-GUELFI, *Appunti per lo sviluppo della nozione e della dottrina della locazione d'opera* (*Foro ital.*, 1902, I, 50 e seg.).

(4) Non occorre indugiarsi sul criterio discriminatore tra la locazione di opera (*conductio-locatio operis*) e la locazione di opere (*locatio-conductio operarum*). Di solito si insegna che, nella prima, oggetto del contratto sono le energie di lavoro, singolarmente considerate, laddove nella locazione di opera si ha riguardo al risultato finale del lavoro, preso nel suo complesso. Ma gli studî più moderni hanno dimostrato erronea tale differenza, perchè, in entrambi i detti contratti, il lavoratore produce non per sè, ma per conto altrui, sicchè il risultato del lavoro va direttamente al creditore del lavoro. Il criterio distintivo tra i due contratti consiste soltanto nel rischio, il quale grava sul conduttore nella locazione di opere, e sul lavoratore nella locazione di opera. Sulla dimostrazione e sulle conseguenze di tale dottrina — di cui non è il caso di occuparsi —, basta rimandare a due importanti studî del CARNELUTTI, *Il diritto di privativa nel contratto di lavoro* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 435), e *Il rischio nella mediazione* (*Ibid.*, 1912, I, 19).

editrice, per le opere anonime, di contenuto meramente compilatorio, e il più delle volte non aspiranti alla proprietà intellettuale, di cui questa abbisogna. Articoli di dizionari e di enciclopedie; revisione di testi antichi; annotazioni di libri scolastici; emendamenti e tagli di opere non tutte castigate, per poterli introdurre come libri di testo nelle scuole; adattamento di opere ai nuovi programmi governativi, ecc. possono costituire l'oggetto di vera e propria *locatio operarum*. Ma, a chi ben guardi, siamo quasi sempre fuori del campo della proprietà intellettuale; e d'altronde non sono queste di cui si parla le maggiori applicazioni del contratto di edizione. Anzi i rapporti tra editori ed autori non sono sempre così umili, poichè spesso i primi incaricano i secondi di eseguire opere, che sono vere e proprie prestazioni immateriali, di natura artistica, tecnica o scientifica, e che perciò sono oggetto di proprietà intellettuale. E mentre alcune volte prescrivono il piano dell'opera, perchè essa riesca uniforme al sistema adottato nella collezione di cui farà parte, altre volte si limitano a dare il soggetto all'autore, il quale resta libero di trattarlo come meglio si conviene. Nei casi suddetti si potrà avere un contratto di edizione di opere future o uno di locazione di opera, *secundum ea quae praeponerentur*, ma mai un contratto di locazione di opere.

**1084**. Altri (1) assimilano il contratto di edizione al *mandato*, nel senso che l'autore avrebbe dato mandato all'editore di pubblicare e spacciare l'opera, nel suo interesse, al quale è associato anche l'interesse del mandatario (2).

---

(1) Penzenkuffer (Ehr. Wilh. Fr.), *Beiträge zur endl. festen Bestimmung des Rechtsverhältnisses zwischen Autor und Verfasser*, pag. 23, Nürnberg 1823; Stobbe-Lehmann, *Handbuch des deutschen Privatrechts*, 3a ediz., vol. III, pag. 466, Berlin 1898.

Lo Zachariae, nella *Zeitschrift f. Rechtswissenschaft des Auslandes*, vol. XI, pag. 222, parla di *mandatum in rem suam*, per la riproduzione multipla dell'opera. Vedi però *contra*, Crome, *Zachariäs Handbuch des franz. Zivilrechts*, 8a ediz., vol. II, § 333, nota 11; e Ratzenberger, opera citata, pag. 50 e seguenti.

(2) Certo questo è ammessibile nel *mandatum mea gratia*. Invero nella L. 2, Dig. 17, 1, è detto: « *Mandatum inter nos contrahitur, sive mea tantum gratia tibi mandem, sive aliena tantum, sive mea et aliena, sive tua et aliena..... Tua et mea, veluti si mandem tibi, ut sub usuris crederis ei, qui in rem meam mutuaretur* ».

Per quanto si sia cercato di ovviare a molte difficoltà, parlando di interesse di entrambo i contraenti, e accentuando la rassomiglianza che hanno i due contratti, rispetto all'obbligo di pubblicazione, la teoria resta inaccettabile. Vuolsi infatti notare che l'editore non agisce per l'obbligazione assunta rispetto al suo mandante, ma per il diritto proprio, che ha acquistato sull'opera, e che egli potrà far valere direttamente contro i terzi, che lo violino, nel caso di contraffazione dell'opera; ciò non sarebbe lecito ad un semplice mandante, se non *utendo juribus* dell'autore.

Inoltre il tipo comune del contratto di edizione sarebbe quello, nel quale le spese della riproduzione sarebbero erogate dall'autore, e l'editore avrebbe nulla, o un compenso per il compimento dell'affare (art. 1737). Invece i contratti di tale genere sono piuttosto rari; e in ogni modo, in siffatto caso, si esce dal contratto di edizione vero e proprio, poichè l'editore non fa che curare la riproduzione dell'opera, a spese dell'autore, e provvedere allo spaccio, mercè compenso, e non consegue, per così poco, il diritto esclusivo alla riproduzione dell'opera. Si aggiunga che, se ci trovassimo di fronte ad un semplice mandato, esso dovrebbe avere fine per la morte del mandante e del mandatario (articolo 1757, 4º comma, Cod. civ.), il che non avviene nel contratto di edizione (1). Inoltre il mandante può, quando vuole, revocare il mandato, salvo a pagare al mandatario le spese fatte, e quindi potrebbe interrompere la riproduzione dell'opera, anche se fosse prossima al suo termine. Invece nel contratto di edizione, per effetto di tale revoca, l'autore non solo dovrebbe rimborsare all'editore le spese fatte (*damnum emergens*), ma corrispondergli anche il *lucrum cessans* (2). Nei casi normali non si può quindi parlare di mandato, in tema di contratto di edizione.

**1085**. L'Osterrieth (3), riconosciuta la insufficienza delle teorie che assimilano il contratto di edizione alla locazione

---

(1) Cfr. n. 1207 a 1217, e sopratutto il n. 1216.

(2) Si ricordi altresì che alcuni ritengono finanche che non possa l'autore ritogliere il diritto di pubblicazione all'editore, la quale facoltà gli spetta certamente nel contratto di mandato.

(3) *Altes und Neues zur Lehre von Urheberrecht*, pag. 103 e seguenti, Leipzig 1892. Egli è poi tornato su tale teorica nello *Archiv f. öffentl. Recht*, VIII, 298 e seg., e nei *Gutachten zum* 25. *Juristentag*, 1900, 191 e seg.

o al mandato, cerca di completarle, e sostiene che esso risulta dalla fusione del contratto di *locazione di cose* con quello di *mandato*, nel senso che l'editore sarebbe mandatario per la pubblicazione, e perciò avrebbe l'obbligo di eseguirla. Anche tale teorica però non può accettarsi, perchè non è corretto spiegare con due istituti diversi un unico negozio giuridico, che non solo è stato considerato dai contraenti come inscindibile, ma nel quale l'obbligazione dell'uno è legata a quella dell'altro. Inoltre osserva benissimo il De Gregorio (1), se la pubblicazione dell'opera forma oggetto del mandato, cioè di un contratto distinto dalla locazione della cosa (l'opera dell'ingegno), dove si troverà il prezzo di questa, in tutti i casi in cui non è pagato dall'editore alcun corrispettivo all'autore?

**1086.** Il contratto di edizione non può nemmeno essere assimilato alla *comunione*. Invero il godimento delle cose in comune non fu voluto come fine a sè stesso, ma per ritrarne l'utile, che o va tutto all'editore, o è ripartito a norma dei patti contrattuali.

**1087.** Alcuni scrittori (2) hanno sostenuto che il contratto di edizione sia un contratto di *società*, nel quale l'autore avrebbe conferito la sua opera, e l'editore la sua industria.

Certo, come si è già visto (3), il contratto di edizione può assumere la figura di società o di associazione in partecipazione; ma questo non si verifica di frequente. Di solito il contratto di edizione assume una figura tipica e specifica, che ne fa un tipo particolare (4). L'editore non agisce verso i terzi come rappresentante di una società, ma per il diritto proprio, che ha acquistato in virtù del contratto. Inoltre egli non acquista il diritto di sfruttamento dell'opera in modo diverso da quello consentitogli dall'autore (5), nè il diritto di apportare delle modificazioni all'opera.

---

(1) Op. cit., pag. 100.

(2) Così POHLS, *Darstellung des gemeinen deutschen und des hamburgischen Handelsrechts*, vol. I, pag. 243, Hamburg 1828-1832, e KELBER, *Die Rechtlithe Natur des Verlagsvertrags*, pag. 41 e seg., Leipzig 1905.

(3) Cfr. n. 992, pag. 220 e seguenti.

(4) Contro la costruzione giuridica in argomento si sono energicamente pronunziati HILLENBRAND, op. cit., pag. 29, e LEHMANN, *Lehrbuch des Handelsrechts*, pag. 830 e seg., Leipzig 1908.

(5) Se, per es., avesse acquistato il diritto di eseguirne riproduzioni fotografiche, non potrà riprodurla in incisione.

A sua volta l'autore, nel contratto di edizione, partecipa ai beneficî, ma non alle perdite, il che importerebbe la nullità del contratto sociale (art. 1719, ult. parte). Inoltre non ha il diritto d'interdire all'autore di disporre liberamente degli esemplari dell'opera, avendo trasferito nell'editore i vantaggi pecuniarî che derivano dalla pubblicazione dell'opera, laddove l'autore socio, avendo diritto a dividere i guadagni dell'impresa sociale, ed essendo cointeressato all'esito finanziario di essa, può ingerirsi nella disposizione dell'opera (1). Si aggiunga che, mentre nel contratto di edizione l'autore non ha il diritto di sindacare e di regolare l'andamento dell'azienda, anche se abbia stipulato come onorario una percentuale sul prezzo di copertina del libro (2), l'autore socio, sia o non amministratore, ha diritto d'ispezione e di vigilanza sugli affari sociali, per stabilire quali beneficî derivino dalle operazioni dell'azienda sociale.

Infine, come ben nota il De Gregorio (3), non sono applicabili al contratto di edizione « molte regole, sia pure non essenziali, proprie del contratto di società (per es., articoli 1709, 1711, 1716, 1717, 1719, 1723, 1729, 1736, e, fra le norme del Codice di commercio, quelle relative alla forma, alla responsabilità degli amministratori, al fallimento, ecc.) ».

**1088.** Gli sforzi della dottrina di tutti i paesi, di classificare il contratto di edizione nelle tabelle schematiche tramandateci dal Diritto romano, sono riusciti infecondi. Appare perciò opportuno non insistere in questo indirizzo dottrinale, e dichiarare senz'altro che ci troviamo di fronte ad un contratto *sui generis*, ad una figura contrattuale nuova, sôrta nella pratica degli affari, con caratteristiche particolari, che la differenziano dai contratti regolati dalle leggi vigenti (4).

(1) Cfr. App. Bourges, 14 giugno 1844 (*Dalloz*, 1846, II, 41); Appello Parigi, 7 marzo 1899 (inedita); Cass. di Francia (Chambre des réquêtes), 25 marzo 1891 (*Dalloz*, 1907, I, 342); Pouillet, op. cit., n. 311, pag. 322.

(2) Naturalmente questo non vuol dire che l'editore possa alterare a suo libito la cifra degli utili. Cfr., al riguardo, Gianturco, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 179, Napoli 1906.

(3) Op. cit., pag. 104.

(4) Cfr. in senso conforme, Amar, op. cit., pag. 17; Bolaffio, *Il Codice di commercio commentato*, 2ª ediz., vol. I, parte I, n. 48, pag. 161 e seguenti, Torino 1913; Carcano, op. cit., n. 27, pag. 390 e seg.; De Gregorio, op. cit., n. 33, pag. 104 e seg.; Huard, op. cit., pag. 112, e *Réflexions*

Nè si dica (1), che in tal modo non si risolve la questione. Certo, per chi voglia a tutti i costi classificare questo nuovo contratto nei vecchi tipi, la questione non è risoluta. Ma essa sarebbe assai male risoluta, se il contratto in esame venisse inquadrato in un altro contratto, che ha con esso delle analogie, ma ne differisce in qualche punto sostanziale. Decisa, infatti, tale assimilazione, occorrerebbe fare capo a tale contratto, per regolare, in via analogica, quello di edizione. E questo, si comprende facilmente, sarebbe fonte di gravi inconvenienti, perchè si metterebbe la camicia di Nesso al contratto in esame, che finirebbe per perdere la autonomia di cui ha finora goduto, e per vedere arrestato lo sviluppo che gli hanno finora dato i patti liberamente concordati e le consuetudini commerciali.

La nostra teorica è affatto libera dal vieto pregiudizio contro la qualifica di *sui generis*, applicata ad un istituto giuridico. Nel diritto moderno, l'autonomia della volontà autorizza a dar vita a nuove forme contrattuali (2), tanto più che oramai le consuetudini del commercio editoriale hanno foggiato nel contratto di edizione un tipo affatto difforme da quelli finora disciplinati dalle leggi vigenti. Che sia perciò lecito stipulare il contratto in esame, non può dubitarsi (3).

### 1089. *Natura del diritto dell'editore.*

È assai controversa la natura del diritto dell'editore, a proposito della quale sono state emesse varie opinioni. Trattandosi di una disputa assai sottile, è opportuno sfrondarla di tutti i minuti particolari, e ricordare soltanto le due principali dottrine (4).

---

*sur le contrat d'édition* (*Droit d'auteur*, 1896, 70); KOHLER, *Urheberrecht*, pag. 293; LAUTERBOURG, op. cit., pag. 66; PIOLA-CASELLI, op. cit., pag. 657; RIEZLER, op. cit., pag. 313; ROSMINI, op. cit., pag. 367; ecc.

(1) L'obbiezione è del GANGI, op. cit., pag. 769.

(2) Cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 829 e seguenti.

(3) Quanto poi alle fonti dell'interpretazione, cfr. A. SCIALOJA, *Le fonti e l'interpretazione del diritto commerciale* (*Studî di diritto privato*, pag. 39 e seg., e *Annali della Facoltà di giurisprudenza di Perugia*, 1907, pag. 5 e seg.); VIVANTE, *Trattato* (3ª ediz.), vol. I, pag. 57 e seguenti.

(4) Per le altre dottrine, cfr. LAUTERBOURG, op. cit., pag. 72 e seg.

**1090**. Secondo alcuni (1), l'autore, col contratto di edizione, conserva integri i suoi diritti e conferisce all'editore soltanto l'esercizio e il godimento dei diritti singolarmente specificati. L'editore pertanto, con tale teorica, si trova nella situazione di *possessore*, dal momento in cui ha luogo l'esercizio effettivo del diritto di edizione.

**1091**. A favore di tale opinione, il Piola-Caselli, che ne è il principale sostenitore, adduce:

*a*) gli editori non sono i titolari di un diritto nuovo che gravi sull'opera, ma i cooperatori dell'autore nell'esercizio del diritto di questi, i suoi mediatori di fronte al pubblico;

*b*) il diritto dell'editore non è, come la servitù, *costituito* sull'opera, sibbene *trasmesso* dall'autore. Si ha, cioè, sempre una *successione* giuridica, quantunque parziale ed imperfetta, tantochè non sarebbe concepibile, come è concepibile, invece, per ogni *jus in re aliena*, un modo di origine del diritto dell'editore, che sia indipendente dal consenso dell'autore (per es. per usucapione);

*c*) l'altra opinione contraddice al contenuto giuridico del diritto di edizione, il quale coincide con la facoltà di carattere patrimoniale che spetta all'autore, mentre i *jura in re aliena* possono avere un contenuto ben diverso, anzi contraddittorio, alle facoltà spettanti al domino (si pensi alle servitù negative), e, quando concordano nel loro contenuto con le facoltà del domino, non escludono, in genere, l'esercizio di pari facoltà da parte del domino stesso;

---

(1) Cfr. al riguardo, DAHN, *Zu neuesten deutschen Gesetzgebung über Urheberrecht* (*Behrend's Zeitschrift für Gesetzgebung und Rechtspflege*, 1871, V, 5); GIERKE, op. cit., pag. 767; HUARD, op. cit., pag. 45; ORTLOFF, *Das Autor- und Verlagsrecht als strafrechtlich zu schützendes Recht* (*Jahrbücher für die Dogmatik*, 1861, V, 335); PIOLA-CASELLI, op. citata, pag. 712 e seg.; REULING, *Beiträge zur Lehre vom Urheberrecht nach dem Reichsgesetz*, vom II. Juni 1870 (*Zeitschrift für das gesammte Handelsrecht*, XXIII, 1878, 70 e seguenti).

Quanto poi alle legislazioni, il sistema è accolto nel § 16 della legge austriaca, 25 dicembre 1895: « L'autore o il suo erede può con contratto o disposizione *mortis causa* cedere ad altri l'esercizio limitato o illimitato del diritto d'autore » —, e dall'art. 373 del vecchio Codice federale svizzero delle obbligazioni: « Salvo stipulazioni speciali, il contratto di edizione trasferisce all'editore l'esercizio del diritto di autore, in tanto e per quanto tempo lo esige l'esecuzione del contratto ».

*d*) l'opposta opinione ha condotto la dottrina e la legislazione a ritenere contraffattore anche l'autore che violi il diritto dell'editore con una riproduzione abusiva;

*e*) infine, concependo l'esercizio del diritto come obbietto della trasmissione, si segue la evoluzione storica che hanno seguìto tutti i diritti, dapprima ritenuti intrasmissibili e quindi diventati trasmissibili.

**1092.** Ma sopratutto la scuola tedesca (1) ha ritenuto che il diritto di edizione dev'essere considerato come una parte del diritto dell'autore sulla sua opera, il quale diritto viene trasferito, per effetto del contratto di edizione. L'editore pertanto, con tale concezione, si trova nella situazione di proprietario o titolare del diritto di edizione. Inoltre giova rilevare che, nella revisione del Codice svizzero delle obbligazioni è stato adottato questo sistema, affatto opposto al precedente. Infatti l'art. 381 dispone: « Il contratto trasferisce all'editore *il diritto dell'autore*, in tanto e per quanto tempo esige la esecuzione del contratto ».

Il vantaggio del sistema in argomento consiste — come ebbe a dichiarare il prof. Burkhardt, in seno alla Commissione di revisione del Codice federale svizzero — nel fatto che l'editore acquista un diritto reale contro l'autore, fino dalla conclusione del contratto, e non solamente dopo l'esercizio del diritto.

**1093.** Contro entrambe le teoriche può muoversi qualche seria obbiezione.

Invero non sono inoppugnabili le ragioni sulle quali si fonda la teorica che considera ceduto all'editore il solo *esercizio* del diritto di autore. Contro di esse ha esercitato il De Gregorio la sua critica sagace, ma non sempre giusta. E si sarebbe anche potuto aggiungere, che la teorica sud-

(1) Cfr., in tali sensi, Blass, *Die Begründung des Verlagsrechts*, pag. 20, Leipzig 1909; De Gregorio, op. cit., n. 35 a 37, pag. 112 e seg.; Kohler, *Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigenthum, vom Miteigenthum, vom Rechtsgeschäft und vom Individualrecht* (*Jahrbücher für die Dogmatik*, 1880, XVIII, 418); Klostermann, opera citata, pag. 150, 298, 340; Krückmann, *Beschränkter Rechtserwerb oder qualitative Teilung nach römischem Recht* (*Archiv für die civilistische Praxis*, 1908, CIII, 139 e seg.); Pardessus, *Droit commercial*, n. 360; Riezler, op. cit., pag. 87 e seg.; Satta, op. cit., n. 5, pag. 115; ecc.

detta presuppone l'ammessibilità del possesso dei diritti, che non è da tutti ammessa (1).

Ma d'altra parte il vantaggio di cui parlò il Burkhardt è affatto chimerico, quando l'opera non è ancora compiuta, e può essere in fatto eliminato dall'autore, consentendo un nuovo contratto di edizione, perchè non è stato accolto, per questa materia, alcun sistema di pubblicità. In sostanza, anche con questo sistema, non si evita l'inconveniente che l'autore trasferisca ad un secondo editore il diritto di edizione, ledendo per tal modo i diritti del primo editore (2).

E lo stesso può dirsi anche dei vantaggi che alla sua teoria ascrive il De Gregorio:

*a*) Essendo di fronte da una parte il diritto *pieno* (dell'autore), e dall'altra il diritto *limite* (dell'editore), ne segue che il primo sia tanto diminuito, quanto è esteso il secondo.

Si può obbiettare che migliore, *a fortiori*, è la posizione dell'autore, in quanto egli ha trasferito soltanto l'esercizio del suo diritto. Infatti solo l'usufrutto si effettua sulla totalità dei frutti della cosa che è ad esso soggetta, mentre i diritti di uso e di abitazione non hanno contenuto così ampio. Ciò vuol dire che, anche con la teorica del Piola-Caselli, il diritto dell'editore può avere una propria sfera di applicazione, pure non limitando quello dell'autore.

*b*) Aggiunge poi il De Gregorio che, estinguendosi per qualsiasi ragione (rinuncia, risoluzione del contratto, ecc.) il diritto limite, ridiventa integro il diritto dell'autore. Ma può obbiettarsi che lo stesso avviene, allorchè se ne estingue l'*esercizio*, perchè l'autore riacquista la facoltà di cedere ad altri l'esercizio del suo diritto.

*c*) Infine il De Gregorio rileva che, estinguendosi il diritto pieno dell'autore (es. per omissione delle formalità, per decorso del tempo della protezione), si estingue anche quello dell'editore. E lo stesso può dirsi, anche se si sostenga l'altra teorica.

**1094**. Non si raggiungono adunque vantaggi sensibili, adottando l'una o l'altra dottrina. Chi sostiene che il diritto dell'autore abbia carattere affine a quello di proprietà, può

(1) Di tale ammessibilità dovrò occuparmi nel capitolo seguente.
(2) Vedi *retro*, n. 998 e seg., pag. 223 e seguenti.

appigliarsi alla teorica che più gli piaccia, senza perciò essere tacciato di errore. E poichè manca nella nostra legge il regolamento giuridico del contratto di edizione, assai difficile è sentenziare dove sia la ragione, dove il torto. Perciò, per quanto io propenda ad accettare la teorica del Piola-Caselli, parmi che, a dirimere la controversia, occorra l'intervento legislativo.

**1095.** *Quali opere possono formare oggetto del contratto di edizione.*

Generalmente, nelle leggi straniere, si distingue tra il contratto di edizione delle opere letterarie e quello delle opere artistiche. E certo la distinzione è logica, poichè gli usi commerciali, relativi a queste ultime, sono assai differenti da quelli relativi alle prime.

In Inghilterra le opere artistiche sono regolate dalla legge speciale del 29 luglio 1862.

Quanto al diritto tedesco, le leggi 19 giugno 1901, n. 2777 e 2778, e la legge 9 gennaio 1907, hanno attuata la distinzione tra le opere letterarie e musicali da una parte e le opere artistiche dall'altra (1). Infatti la legge del 1901, n. 2778 dispone (§ 1) che sono protetti:

1° gli autori di scritti, o di conferenze, o discorsi, che servano a scopo di educazione, di istruzione o di divertimento;

2° gli autori di opere musicali;

3° gli autori di figure di carattere scientifico o tecnico, le quali, secondo il loro scopo principale, non possono considerarsi come opere d'arte. Sono comprese in tali figure anche le composizioni plastiche.

La legge 19 giugno 1901, n. 2777, sul contratto di edizione, regola espressamente tale contratto, in relazione alle opere letterarie e musicali (§ 1). E poichè la legge 9 gennaio 1907 riguarda le opere delle arti figurative e della fotografia, bisogna conchiudere, che il contratto di edizione, regolato dalla legge del 1901, non comprende le opere artistiche (2).

(1) Cfr. vol. I, n. 170, pag. 95 e seguenti.

(2) Ciò è tanto vero, in quanto il legislatore tedesco voleva occuparsi del contratto di edizione artistica, quando si discuteva il progetto, che divenne poi la legge 9 gennaio 1907. Ma il progetto, che fu all'uopo

**1096.** Invece, per il diritto francese e per l'italiano (1), vi è la tendenza a comprendere nel contratto di edizione, così come è concepito, tutte le opere dell'ingegno, sulle quali è possibile esercitare i diritti esclusivi, che formano il contenuto della proprietà intellettuale (2). Si osserva, infatti, che non solo le opere letterarie e musicali, ma anche le artistiche possono essere riprodotte in molte copie, con mezzi meccanici (3): un quadro, ad es., può essere riprodotto per mezzo della fotografia, dell'incisione, ecc.; anche di una statuetta possono essere eseguite riproduzioni fotografiche o in marmo, in bronzo, ecc. E poichè anche rispetto agli oggetti delle arti figurative e plastiche può concedersi all'editore un diritto esclusivo di riproduzione; poichè può aversi obbligo di pubblicare l'opera, e sono trasferiti all'editore soltanto i diritti, che l'autore abbia voluto concedergli, anche per tali opere si ritiene possibile il contratto di edizione. Che se a proposito di singole controversie (4), la decisione può essere diversa, secondo la varietà degli oggetti, questo non potrà valere ad escludere dal contratto di edizione le opere delle arti figurative e plastiche, rispetto alle quali concorrono tutti i requisiti essenziali del contratto in esame (5).

---

presentato, non ebbe seguito, perchè si rilevò che non si era ancora formato, nelle consuetudini commerciali, un regolamento giuridico uniforme sul contratto di edizione delle opere artistiche.

Tuttavia alcuni giuristi parlano di contratto di edizione, anche per le opere artistiche, sebbene non disconoscano che di esse non si occupa la legge del 1901.

(1) Può dirsi lo stesso anche per l'art. 372 (384) della legge svizzera. Ma poichè è innegabile la diversità degli usi relativamente alle varie categorie di opere, è stata nominata una Commissione, per l'elaborazione di un disegno di legge circa le opere artistiche. Tale Commissione, presieduta dal Müller, si è riunita la prima volta il giorno 20 maggio 1912.

(2) Se invece si tratta di opere non tutelabili; o di opere cadute nel dominio pubblico; o se l'autore non abbia ceduto all'editore un diritto *esclusivo* di riproduzione, si avrà, come si è già detto (n. 1075 e seg., pag. 272 e seg.), un contratto di edizione *irregolare*.

(3) Al contratto di edizione delle opere artistiche è rivolto specialmente il citato lavoro dell'Isenschmid.

(4) Es. al numero delle copie dell'opera che l'editore può riprodurre, se nulla sia stato stabilito nel contratto.

(5) Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 144 e seguenti.

Il regolamento giuridico del contratto di edizione sulle opere artistiche fu discusso al Congresso della « Association littéraire et artis-

**1097.** Tale ragionamento, a parer mio, non risolve la questione. Non si tratta infatti di negare la possibilità di un contratto di edizione per le opere artistiche, ma di dare ad esso un atteggiamento diverso in qualche norma regolatrice. Perciò, senza farne una sezione a parte, accennerò ai varî punti in cui il contratto di edizione delle opere artistiche differisce da quello delle opere letterarie. Così risalteranno meglio le differenze esistenti tra i varî tipi.

**1098.** *Obbligazioni principali dell'autore.*

L'autore assume, col contratto di edizione, due obbligazioni principali:

*a*) quella di trasferire all'editore il diritto *esclusivo* di riproduzione dell'opera sua (1);

*b*) quella di consegnare l'oggetto ceduto.

**1099.** *A*) *Trasferimento del diritto esclusivo all'editore.*

Avendo l'autore trasferito il diritto esclusivo di riproduzione dell'opera sua, non può in alcun modo turbare il godimento delle facoltà concesse all'editore, o frustrarne le legittime aspettative (2).

**1100.** Da ciò discende che l'autore non potrà concedere ad altri lo stesso diritto, e non potrà anzi esercitarlo nemmeno lui stesso, fino a che sia trascorso il periodo di esclusività concesso all'editore.

---

tique internationale » di Liegi (1905), ove l'avv. Allart sostenne la difficoltà insormontabile di legiferare su tale materia, mentre il Costant e il Congresso ritenneroil contrario. Cfr. al riguardo, Foà, *Contratto di edizione artistica* (*I diritti d'autore*, 1905, 141 e seg.).

(1) Per il De Gregorio e per me, come si è detto più volte, questo è il requisito *essenziale* del contratto in argomento, sicchè, ove mancasse, si avrebbe un contratto di edizione irregolare.

Gli autori che seguono diverso avviso, invece di parlare di tale requisito, dicono che l'autore deve garentire l'oggetto ceduto, e giungono così presso a poco alle medesime conclusioni. Ma se, con questa concezione, si abbracciano tutte le forme di contratto di edizione, ciò prova appunto il difetto della teorica, che non vede, tra le dette forme, alcuna differenza, mentre esistono, tra i varî tipi, differenze sostanziali.

(2) Si è disputato se l'autore possa autorizzare la pubblicazione orale della sua opera. Ed è stato ritenuto, che egli non possa autorizzare le pubbliche recitazioni, atte a diminuire il valore venale dell'opera.

Inoltre non solo l'autore non potrà violare il diritto dell'editore in maniera diretta; ma non potrà nemmeno frustrarlo in modo indiretto: per es., pubblicando altre opere sul medesimo argomento, o la stessa opera, con modificazioni e miglioramenti. Ma di questo mi occuperò a suo luogo (1).

**1101.** *« Quid juris » se, nel contratto di edizione, non sia stato stabilito alcun limite di tempo al diritto dell'editore?*

S'insegna (2), ed è stato deciso (3), che se, nel contratto di edizione, non sia stato stabilito alcun limite di tempo al diritto dell'editore, bisogna aspettare che l'edizione concessa sia esaurita, per poter procedere ad una nuova edizione.

**1102.** Ma vuolsi rilevare che spesse volte non è facile determinare con sicurezza, quando l'edizione sia esaurita, perchè, per consuetudine libraria oramai salda e incontrastabile, i libri non si dànno sempre ai librai a *conto fisso* o *assoluto*, che vale vendita, ma si dànno in *deposito librario* (4), nel senso che allora soltanto si avranno per acquistati dal libraio depositario, quando li avrà venduti.

**1103.** Ma se, come si è detto, non riesce sempre facile constatare se l'edizione sia esaurita, non potrebbe l'editore, per malizia o per negligenza, impedire all'autore una nuova edizione dell'opera sua: ad es. trattenendo nei suoi magazzini le copie rimaste invendute, senza farle comparire nelle bacheche dei librai e nei cataloghi; pretendere che i librai le prendano a conto fisso e non in deposito, contrariamente alle consuetudini da lui praticate rispetto a tutte le altre opere di sua edizione, ed anche a questa nei primi tempi della

---

(1) Cfr. n. 1127, pag. 302 e seguenti.

(2) Cfr. VIVANTE, *Quando s'intende esaurita l'edizione di un'opera* (*Riv. di dir. comm.*, 1903, II, 350).

(3) Trib. Roma, 27 febbraio 1903 (annotata dal VIVANTE); Cassaz. di Francia, 22 giugno 1847 (*Dalloz*, 1847, I, 83); (Ch. des req.), 19 dicembre 1893 (*Journal du Palais*, 1894, I, 113; *Pataille*, 1896, 207).

(4) Il VIVANTE, opera e loco citati, scrive benissimo: « L'edizione di un'opera non può dirsi esaurita appena sia stata collocata presso i librai, perchè la funzione del commercio librario non è compiuta finchè i libri non sono venduti al pubblico che li legge e conserva. A questa funzione essenziale del commercio librario devono cooperare i singoli contratti con cui si compie... ».

pubblicazione, ecc. In tali casi spetta all'Autorità giudiziaria, *secundum ea quae preponerentur*, autorizzare l'autore a compiere una nuova edizione dell'opera, quantunque la precedente non sia stata ancora esaurita (1).

**1104.** Per le opere che constano di più volumi, si è disputato se, per ritenere esaurita l'edizione, si debba aspettare l'esaurimento di tutti i volumi che la compongono, o se ognuno di questi possa essere riprodotto liberamente dall'autore, man mano che si esaurisce.

Il Pouillet (2) accetta la prima opinione, per il motivo che « la première édition n'étant complète qu'avec les deux volumes, il droit attendre que le deuxième volume soit lui-même épuisé ». Sostanzialmente la stessa opinione è stata accolta da alcune leggi straniere. Esse infatti permettono all'autore di comprare le copie, rimaste invendute, al prezzo che fu fissato per la loro vendita alla conchiusione del contratto (3), o al prezzo più basso fatto nello smercio di esse (4), per evitare che l'editore ne elevi il prezzo, allo scopo di rendere impossibile all'autore di comprarle per suo conto, di riavere così la sua libertà di azione.

Il De Gregorio, invece (5), ritiene che l'autore possa procedere alla pubblicazione dei volumi, man mano che si esauriscono. A sostegno di tale opinione, oltre l'argomento analogico che egli trae acutamente dall'art. 15, capov., della legge vigente (6), il quale considera separatamente i varî volumi, agli effetti della protezione legale, adduce il pericolo che, nel frattempo, i compratori si volgano ad altre opere, e il fatto che degli ultimi volumi di un'opera se ne vende sempre un minor numero di copie, quando l'opera non sia messa tutta insieme in commercio.

---

(1) Cfr. Trib. della Senna, 24 aprile 1837 (*Gaz. Trib.*, del 26 aprile successivo), e Pouillet, op. cit., n. 293, pag. 303 e seguenti.

(2) Op. cit., n. 291, pag. 303.

(3) Art. 71 della legge russa, 28 marzo 1911.

(4) § 26 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777.

(5) Op. cit., n. 67, pag. 204 e seguenti.

(6) « Nel caso di opera pubblicata in più volumi, i termini che cominciano dalla sua pubblicazione si computano separatamente per ciascun volume, se tutti i volumi non sono pubblicati nel medesimo anno ».

Cfr. su tale articolo, vol. I, n. 674, pag. 477 e seg., e Scialoja, *Relazione* cit., § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 38).

E questa è, a parer mio, l'opinione che occorre seguire, sotto l'impero della legge italiana. Infatti essa non soltanto trova un addentellato nelle norme legislative, ma s'ispira a necessità pratiche, che il giurista non può impunemente disconoscere.

**1105.** *B) Consegna del mezzo necessario alla riproduzione dell'opera.*

Altra obbligazione dell'autore è quella di consegnare all'editore il manoscritto dell'opera letteraria o musicale; l'esemplare dell'opera artistica, nelle condizioni stabilite nel contratto, e al tempo stabilito (1).

**1106.** Come si è detto, il manoscritto deve essere consegnato nelle condizioni stabilite dal contratto. Se quindi esso doveva contenere delle illustrazioni intercalate nel testo, o un disegno sulla copertina, l'autore, che consegnasse il solo manoscritto, non potrebbe liberarsi dall'assunta obbligazione, adducendo che il disegnatore, con cui aveva contrattato per le illustrazioni, non le ha eseguite. Anche in mancanza di patto espresso, l'autore deve consegnare un manoscritto capace di essere riprodotto senza difficoltà. Da una parte, cioè, l'editore non può pretendere un manoscritto senza aggiunte, correzioni, in bella calligrafia o addirittura dattilografato. D'altra parte l'autore non può consegnare un manoscritto indecifrabile, pieno zeppo di correzioni, richiami, sovrapposizioni di parole su parole, ecc. (2). Insomma, se pur bisogna tener conto dell'abilità tecnica dell'editore, il quale può leggere facilmente un manoscritto che altri non leg-

(1) Il De Gregorio, op. cit. pag. 196, rileva che talvolta può mancare quest'obbligo, senza che per ciò « al contratto venga meno alcuno dei suoi elementi essenziali: così nel caso della trasmissione d'una nuova edizione di un'opera, si può convenire che l'editore si procuri da sè la copia occorrente ».

Certo ciò può essere espressamente convenuto, ma si tratta di caso eccezionale. Invero, anche quando si procede a nuova edizione di un'opera già pubblicata, l'autore suole apportare ad essa delle modificazioni. Perciò le parti non hanno, in tali casi, di mira un qualunque esemplare dell'opera, ma quell'esemplare su cui siano state eseguite le dette modificazioni. Cfr. al riguardo, il § 12 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777.

(2) Cfr. al riguardo, Riezler, op. cit., pag. 338.

gerebbe, non si può addossargli un manoscritto indecifrabile, per la cui riproduzione dovrebbe sottostare a spese assai maggiori delle ordinarie, perchè il tipografo gli richiederebbe un aumento di prezzo della mano d'opera.

**1107.** Quanto poi al termine stabilito per la consegna del manoscritto, bisogna distinguere, se si tratta di opera già completa o di opera incompleta.

**1108.** Nel primo caso, la consegna deve effettuarsi nel termine convenuto, ovvero, se non sia stato apposto termine, dovrebbe subito eseguirsi (art. 1173 Cod. civ.), poichè l'opera si ritiene già pronta alla pubblicazione, avendola l'autore dichiarata compiuta.

**1109.** Nel secondo caso, la consegna deve seguire o nel tempo convenuto, ovvero in quello che sarà determinato dall'Autorità giudiziaria, la quale terrà conto dello *scopo* a cui l'opera era destinata (1); dell'attività spiegata dall'autore nei suoi antecedenti lavori; delle altre occupazioni tenute dall'autore, se erano a conoscenza dell'editore, prima della conclusione del contratto (2), ecc. Però, anche nel caso che sia stato fissato un termine nel contratto, non si può in questa materia essere molto rigorosi. Come abbiamo già visto (3), il Buonarroti disse che si dipinge col cervello, non con le mani.

Trattasi infatti di una prestazione che non può essere sottomessa alle regole rigide delle prestazioni materiali, ma che consente una certa larghezza di interpretazione. Il che è tanto vero, che gli editori non hanno mai chiesto risarcimento di danni agli autori, nei frequentissimi casi di violazione dell'obbligo di consegnare il manoscritto nel giorno fissato dal contratto. E giustamente, perchè non mancherebbe agli autori il facile mezzo per provare che, nel periodo suddetto, non si sono trovati nelle condizioni

---

(1) Es. per commemorare il centenario di un uomo illustre, o un avvenimento precedentemente fissato.

(2) Talvolta — come, per es., quando si tratta di romanzi di appendice — non si rimette l'intero manoscritto, prima che ne cominci la pubblicazione, ma lo si consegna di mano in mano che questa procede. Balzac, e, da noi, Mastriani, hanno così, giorno per giorno, scritto non pochi romanzi.

(3) Cfr. vol. I, n. 518, pag. 344.

di spirito e di corpo, per affrontare e compiere quel dato lavoro (1).

**1110.** Giova altresì rilevare che vi sono dei casi, nei quali nemmeno l'Autorità giudiziaria potrebbe fissare il termine della consegna del manoscritto. Osserva infatti acutamente il De Gregorio (2), che talvolta intenzione delle parti è stata « di lasciar libero l'autore di compiere o no l'opera. Questa ipotesi è tutt'altro che inverosimile, poichè spesso gli editori concludono dei contratti per opere future, pur prevedendo che non le avranno mai, al solo scopo di impedire che esse siano eventualmente prese da altri editori concorrenti: non si potrebbe quindi in tal caso pretendere di far fissare dall'Autorità giudiziaria un termine per la consegna del manoscritto, a norma dell'art. 1173 Cod. civ. ».

**1111.** La consegna del manoscritto deve essere sempre eseguita, sotto pena della risoluzione del contratto in danno dell'autore, e della conseguente condanna di lui al risarcimento dei danni.

**1112.** Vuolsi infine notare che, ad esimersi dal risarcimento dei danni, si disputa se valga allegare che non si ritiene più utile od opportuna la pubblicazione dell'opera, per fatti sopravvenuti: quali scrupoli di coscienza, o la considerazione che nel frattempo sia stata pubblicata altra opera, che renda inutile la propria, o ne metta in rilievo i gravi difetti, ecc.

Siccome però tutto questo si ricollega all'estinzione del contratto di edizione, è opportuno rinviarne l'esame a suo luogo (3).

---

(1) Giustamente il De Gregorio, op. cit., pag. 238, rileva che, in un solo caso, l'editore potrebbe provare il contrario: « quando, cioè, l'attività spiegata dall'autore durante il periodo nel quale avrebbe dovuto produrre l'opera è tale — per la sua natura — da smentire la pretesa impossibilità mentale a produrre ». Ma oltre l'obiezione, che devesi trattare di opera che richiede attività mentale non dissimile, vuolsi rilevare che l'autore eviterà di pubblicare altra opera, quando è *in commissum* con altro editore, e che non sarà facile provare che l'abbia compiuta, proprio nel periodo in cui avrebbe dovuto compiere l'altra opera.

(2) Op. cit., pag. 235.

(3) Cfr. n. 1196 e seg., pag. 352 e seguenti.

**1113.** *Obbligazioni accessorie dell'autore.*

Oltre le obbligazioni di cui si è parlato, e che si sono denominate *principali*, perchè si riscontrano sempre nel contratto di edizione, ve ne sono altre, che denomino accessorie, perchè possono mancare, senza che per ciò si alteri il contenuto sostanziale del contratto (1). Tali sono il pagamento di una somma, per concorrere alle spese di riproduzione, e la correzione delle bozze di stampa. Inoltre si può anche parlare a questo punto della controversia, se ed entro quali limiti l'autore sia tenuto alla garentia dell'opera sua.

**1114.** *A) Pagamento di data somma, per concorrere alle spese di riproduzione.*

Le spese di riproduzione dell'opera sono oramai così gravi, che di solito gli editori non si sobbarcano a sostenerle da soli, se non rispetto agli autori che hanno già acquistato fama. Per gli altri corrono troppo grave alea, sicchè addossano loro tutte o parte delle spese di riproduzione. Naturalmente avranno valore in questa materia i patti stipulati e i principî giuridici che regolano siffatte obbligazioni, e dei quali non è il caso di occuparsi.

**1115.** *B) Correzione delle bozze di stampa.*

È controverso se l'autore sia obbligato a correggere le bozze di stampa della sua opera.

**1116.** La questione è stata espressamente risoluta dalla legge tedesca del 19 giugno 1901, n. 2777, la quale, nel § 20, impone all'editore la cura della correzione delle bozze, salvo che le parti abbiano diversamente stabilito.

**1117.** Invece, in Francia e in Italia, in assenza di norme legislative, si ritiene generalmente che l'autore, anche in mancanza di patto espresso, sia obbligato a correggere le bozze di stampa. E a sostegno di tale opinione si adduce

---

(1) Cfr. al riguardo, GIANTURCO, *Sistema di diritto civile italiano*, 3ª ediz., vol. I, pag. 287 e seg., Napoli 1910.

sia la conforme pratica editoriale (1), sia l'obbligo che ha l'autore di cooperare, con l'editore, alla perfetta ed esatta riproduzione dell'opera (2).

**1118.** Tuttavia non mancano dissensi. Il De Gregorio (3), ad esempio, ritiene che « l'autore abbia *il diritto* (4) di rivedere le bozze, per controllare l'esattezza dell'opera, per poter migliorare ciò che egli stesso ha scritto o per correggere qualche errore in cui sia incorso » (5); ma che « niente giustifica la pretesa di considerare come obbligatoria per lui una tale misura di prudenza ». E a ragione. Infatti l'autore può ben considerare come definitiva l'espressione data al suo pensiero, e non volere perciò apportarle alcuna modificazione. In tal caso — che non è affatto straordinario, sia che si tratti di ristampa di opera pubblicata, sia che si tratti di stampare un manoscritto —, l'autore non può essere obbligato a cooperare alla riproduzione dell'opera, che spetta all'editore. E poichè si è già detto (6) che il manoscritto deve essere consegnato in condizioni tali da renderne facile la riproduzione, non si può nemmeno allegare il pericolo di incorrere in errori nella riproduzione dell'opera.

(1) Non pare per verità che si abbia una pratica conforme, a giudicarne dai varî tipi di contratti, che si rinvengono nel *Recueil des contrats en usage dans des maisons d'édition de divers pays pour la publication d'œuvres littéraires, musicales et artistiques*, Berne 1906. Infatti nell'art. 6 del formulario 66 (pag. 203), si legge: « La società porrà ogni cura a che l'edizione riesca corretta e con nitida stampa. A tal uopo *rimetterà* al sig. V. *tre prove di stampa*. Sulle prime questi potrà fare quelle aggiunte che crederà del caso; sulle seconde e sulle terze, segnare le « correzioni tipografiche ». Più energico è l'art. 3 del formulario 67 (pag. 204): « *A garantire l'esatta interpretazione del manoscritto*, la Casa editrice *darà* al sig. R. *due copie di prove* di stampa, una in colonna, sulla quale, oltre la correzione tipografica, potrà fare leggiere varianti per perfezionare il lavoro; la seconda in pagine formate per il riscontro delle correzioni ».

(2) L'editore è obbligato a mandare all'autore le bozze di stampa. Cfr. Trib. civ. della Senna, 3 aprile 1903 (*I diritti d'autore*, 1904, 110).

(3) Op. cit., n. 79, pag. 238 e seguenti.

(4) Si noti però che tale diritto non gli compete, quando abbia consentito alla edizione stereotipa o galvanica, nelle successive tirature. Cfr. App. Milano, 4 dicembre 1900 (*Giur. ital.*, 1901, I, 2, 231; *Mon. Trib.*, 1901, 188).

(5) È certo che lo stampato suscita nello stesso autore impressioni diverse che il manoscritto. Cfr. al riguardo, De Gregorio, op. citata, pag. 264; Kohler, *Verlagsrecht*, pag. 317.

(6) Vedi *retro*, n. 1106, pag. 294 e seguenti.

Si noti infine che, malgrado la soluzione adottata, l'editore avrà sempre il diritto di chiedere dei chiarimenti sul manoscritto, se in qualche punto esso non riesca comprensibile al tipografo (1).

**1119**. Questa adunque è la teoria più accettabile, almeno nella generalità dei casi.

Ma quando si tratta di opere scritte in lingue morte (es. latino), o nelle quali vi siano larghi e continui riferimenti di opere straniere nel testo originale, la pratica richiede la correzione delle bozze da parte dell'autore (2), e tale opinione è seguìta anche da autorevoli scrittori (3). E a ragione, poichè, nei casi suddetti, sono facili gli errori, sicchè è da ritenersi indispensabile la revisione da parte dell'autore, per la esatta riproduzione dell'opera. Addossare all'editore, nei casi suddetti, soltanto la responsabilità della riproduzione dell'opera, sarebbe poco equo, e contrasterebbe perciò contro il disposto dell'art. 1124 Cod. civile. D'altronde, se l'autore avesse voluto esimersi da tale obbligo, avrebbe avuto il dovere di esimersene espressamente, poichè spettava a lui *legem apertius dicere* (art. 1137 Cod. civile) (4).

**1120**. Connessa al tema in argomento è la questione, se e fino a che punto l'autore possa modificare la sua opera sulle bozze di stampa e sull'impaginato.

---

(1) Giustamente però il De Gregorio, op. e loc. cit., rileva che può avvenire che, credendo di aver capito, s'incorra in qualche equivoco nella lettura del manoscritto. In tale caso due soluzioni sono possibili: « O l'equivoco appare giustificato, per es. per il modo com'era stata scritta una certa parola, ed allora all'autore non resterà che prendersela con sè stesso, per aver rinunziato alla revisione delle bozze; o invece si tratta d'un errore dovuto a negligenza od imperizia dei tipografi e dei revisori di bozze, ed allora è giusto che l'editore ne assuma tutta su di sè stesso la responsabilità ».

(2) L'articolo 14 del formulario 68 (*Recueil des contrats*, pag. 206) dispone: « Sarà cura del sig. O. di rivedere le traduzioni e le prove di stampa o farle rivedere da persone di sua fiducia, prima di rimetterle alla tipografia. Per ottenere una stampa scevra da errori, la tipografia darà al sig. O. due volte le prove, una in colonna e altra in pagina per il riscontro delle correzioni segnate sulla prima. Una speciale raccomandazione è fatta al sig. O. per la bibliografia ed i passi di lingue estere riportati nelle note, dei quali si dovrà dare anche la traduzione ».

(3) De Gregorio, op. cit., pag. 240, nota 1, che cita anche il Waechter, op. cit., pag. 349.

(4) Su tale principio, cfr. il mio studio: *La dottrina dell'autonomia della volontà e le sue esagerazioni nel diritto moderno*, pag. 1108.

In linea generale, deve ritenersi che l'autore non possa modificare tanto profondamente il testo e il titolo dell'opera, da ledere un interesse legittimo dell'editore, sicchè, se questi avesse saputo ciò, non avrebbe contrattato, o non si sarebbe impegnato alle medesime condizioni. In tale caso l'editore potrebbe finanche domandare la risoluzione del contratto.

Diversa soluzione deve darsi alla questione, se, durante l'intervallo tra la conclusione del contratto e la consegna del manoscritto, o anche mentre avviene la stampa dell'opera, sia stata pubblicata altra opera sulla stessa materia. Tale fatto permetterà certo all'autore di porre la sua opera al corrente con questa, di cui egli non aveva notizia. E non solo l'editore non potrà, per ciò solo, risolvere il contratto, ma l'autore potrà eseguire le dette modificazioni, senza il dovere di sopportarne le spese di stampa, che sono giustificate dalla circostanza sopravvenuta. Anche in tal caso però, *est modus in rebus*. Non potrebbe infatti l'autore sopprimere gran parte del suo lavoro, o aumentarne di molto la mole, potendosi in tal caso dubitare che l'editore non avrebbe acconsentito al contratto, se gli fosse stato presentato il manoscritto così rifatto. Spetterebbe quindi all'editore il diritto di chiedere, anche in tal caso, la risoluzione del contratto.

**1121.** È generalmente ritenuto che l'autore possa eseguire delle modificazioni alla sua opera, sopratutto sulle prime bozze di stampa. Come si è già detto, il manoscritto non dà la stessa impressione dello stampato, e quindi non si può rimproverare all'autore di non avere eseguite le correzioni sul manoscritto. Anche qui però è questione di misura: occorre, cioè, che le correzioni non siano tali e tante, da importare spese ingenti, e che non si accresca con esse la responsabilità dell'editore (1).

**1122.** È anche ammesso che l'autore possa apportare lievi modificazioni anche sull'impaginato, salvo che in alcune opere speciali, per es. nelle opere in musica, le cui tavole impaginate presentano gravissime difficoltà per le modificazioni. Insomma tutta questa materia è regolata dal principio, che l'autore può correggere l'opera sua, ma non deve usare di

(1) Conforme, art. 379, 4° comma, del Codice federale svizzero.

tale facoltà, fino al punto da far venir meno, per l'editore, ogni possibilità di lucro. Quando eccede tale limite — è evidentemente una questione di fatto la determinazione del limite suddetto —, egli deve sopportarne la spesa, anche quando siasi pattuito che tutte le spese di stampa debbano sostenersi dall'editore (1).

**1123.** C) *Garenzia dell'opera.*

Altra obbligazione dell'autore è quella di garentire all'editore il pacifico godimento del diritto che gli ha trasmesso.

Bisogna avere riguardo a parecchie ipotesi, per chiarire la regola in argomento.

**1124.** E in primo luogo occorre distinguere, se l'opera sia o non suscettibile della protezione della legge. Nella negativa, assai limitata è la garentia che deve prestare l'autore, perchè in ogni caso non avrebbe potuto mai trasmettere un diritto *esclusivo* di riproduzione. Nell'affermativa invece, egli è tenuto ad una garentia più efficace. Infatti, se per avventura l'opera fosse caduta nel dominio pubblico, per inadempimento delle formalità legali, il contratto dovrebbe risolversi per mancanza di obbietto (2). In tale caso, viene a mancare la ragione del contratto, perchè, essendo l'opera di dominio pubblico, tutti la possono riprodurre. Questo importa che l'editore sia spogliato dei vantaggi che si voleva assicurare col contratto, e in vista dei quali aveva acconsentito al contratto (3).

---

(1) Una formula legislativa quasi completa è quella del § 12 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777:

« Fino a che la riproduzione non sia compiuta, l'autore può fare modificazioni all'opera.

« Prima di fare una nuova edizione, l'editore deve dar modo all'autore di fare modificazioni. Queste sono permesse soltanto in quanto non venga leso con esse un interesse legittimo dell'editore.

« L'autore può fare eseguire le modificazioni da un terzo.

« Se, dopo iniziata la riproduzione, l'autore apporta modificazioni in misura superiore alla consueta, egli è obbligato a rifondere le spese che ne risultano; l'obbligo della rifusione non vi è, se la modificazione è giustificata da circostanze sopravvenute ».

(2) Si disputa se ciò non avvenga nel contratto di edizione irregolare, nel quale non si è trasmesso il diritto *esclusivo* di riproduzione.

(3) La stessa questione si è fatta a proposito della cessione di brevetti nulli per difetto di novità. Cfr. al riguardo, Cass. Roma, 21 maggio 1904 (estensore Mortara) (*Riv. di dir. comm.*, 1904, II, 227, con *Nota* del Sacerdoti).

**1125.** L'autore inoltre è tenuto ad avvertire l'editore di tutti i fatti, che possono limitare l'esercizio del diritto esclusivo che gli è stato ceduto. Se perciò l'opera fosse stata già ceduta ad altri (1); se essa fosse il rifacimento o il completamento di altra opera già pubblicata e tuttora in vendita; se fossero state consentite anche delle semplici licenze di pubblicazione, dovrebbe sempre avvertirne l'editore. In caso contrario, si esporrebbe al risarcimento dei danni, che l'editore risentisse, per effetto dell'esercizio dei diritti trasmessi ad altri editori.

**1126.** L'obbligazione dell'autore non può però estendersi fino a garentire il buon risultato della pubblicazione, salvo che ciò sia stato espressamente stipulato.

**1127.** Come si è già detto (2), l'autore non deve limitare in alcun modo, nè direttamente, nè indirettamente, il diritto dell'editore a conseguire dall'edizione il lucro che si riprometteva. Deve perciò ritenersi che l'autore non possa pubblicare la stessa opera sotto altra veste, o migliorata.

Tuttavia non è senza contrasto che si ammette tale obbligazione nell'autore. Anzi la scuola francese propende a negarla (3); e, quando l'ammette, le dà un fondamento poco convincente e di portata abbastanza ristretta. Si ritiene che, allora soltanto la detta obbligazione debba ammettersi, quando si eserciti concorrenza al primo editore. Ma si comprende di leggieri che una prova di questo genere è sempre incerta e difficile, sicchè spesse volte la sua difficoltà sconsiglierebbe dall'intentare l'azione, per ottenere dall'autore il risarcimento dei danni, per la violazione della sua obbligazione.

Nell'intento di avviare la controversia ad una pratica risoluzione, la legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, al § 2, n. 3, stabilisce che rimane all'autore il diritto di riproduzione

---

(1) Ne deriva che, se l'autore conceda la seconda edizione di una sua opera, è tenuto a garantire che la prima sia interamente esaurita. Cfr., per analogia, Trib. Roma, 27 marzo 1903 (*Riv. di dir. comm.*, 1903, II, 350).

(2) Vedi *retro*, n. 1100, pag. 291 e seguenti.

(3) Cfr. i molti autori riferiti dall'Huard, op. cit., pag. 125, nonchè Renouard, op. cit., vol. II, n. 180, pag. 313 e seguenti, e, nella giurisprudenza italiana, App. Roma, 7 febbraio 1895 (*Giur. ital.*, 1895, I, 2, 220).

e diffusione « per la rielaborazione di un'opera musicale, quando tale rielaborazione non consista semplicemente in un estratto o in una trasportazione in altro tono o voce ». Questa concessione e la limitazione del 1° comma dello stesso paragrafo, di non fare, cioè, ogni riproduzione e diffusione dell'opera che sia vietata ai terzi durante la sussistenza del diritto d'autore, inducono a ritenere che la legge tedesca abbia addossato all'autore l'obbligazione in argomento (1).

Spetta però al nostro De Gregorio il merito di avere dato alla detta obbligazione fondamento giuridico ineccepibile, e corretta e soddisfacente portata pratica, con l'acuta applicazione dell'art. 1124 Codice civile. A suo avviso (2), « la conclusione del contratto di edizione ha uno scopo che non si esaurisce nella nuda trasmissione d'un diritto di edizione. Questa costituisce sempre la prestazione essenziale dell'autore, il quale contratta per l'edizione di *quella determinata opera* e non di altre. E ciò porta alla conseguenza che una restrizione alla sua libertà di pubblicazione di nuove opere dev'essere assai limitata, e che deve ammettersi in quei soli casi in cui s'imponga per la necessità di non permettere all'autore di togliere ogni valore alla facoltà di utilizzazione esclusiva dell'opera da lui trasmessa all'editore ».

Argomentando dai detti principî, l'autore non può *ripetersi* nelle sue opere, quando ciò tolga ogni valore all'opera ceduta all'editore (3). Quindi non potrà pubblicarne una seconda edizione, sotto il pretesto di avere completamente rifatta la prima, correggendo parecchie inesattezze in essa incorse.

Per raggiungere tale risultato, non è proprio necessario violare il diritto dell'editore, ma si possono manifestare i cangiamenti delle proprie opinioni su per le riviste scientifiche, in attesa di avere le mani libere, dopo che sarà

---

(1) Più rigoroso è stato il legislatore svizzero. Cfr. al riguardo, LAUTERBOURG, op. cit., pag. 206 e seguenti.

(2) Op. cit., pag. 198 e seguenti.

(3) *A fortiori* non potrebbe pubblicare a parte i brani o i motivi più belli della sua opera letteraria o musicale.

cessato il diritto dell'editore (1). *A fortiori* non può pubblicare la stessa opera, mutandone soltanto il titolo, ed apportandovi qualche cangiamento di forma (2).

**1128.** Ma l'autore non può essere impedito nella sua facoltà di produzione, fino a negargli di creare un'opera diversa dall'antica, che però si riattacchi in qualche modo ad essa (3). Così l'autore di un trattato di diritto civile potrà scrivere un corso di istituzioni; chi ha scritto una *voce* in una enciclopedia, può scrivere a parte un trattato sulla stessa materia (4); un artista può riprodurre finanche la stessa opera, purchè ne varî l'espressione e le forme distintive (5); chi ha trattato un argomento può trattare l'argomento opposto o affine, quantunque debba richiamare principî e riprodurre argomenti già svolti nel primo studio (6). Il magistrato, insomma, non dovrà, in questa materia, essere tanto rigoroso, da impedire all'autore di dedicarsi allo stesso o a lavori affini, ma dovrà solo vigilare che l'autore non attenti, con malizia, al diritto dell'editore (7).

---

(1) È stato però deciso, che non possa l'autore pubblicare tanti studî, che, riuniti insieme, formino l'opera antica. Cfr. Tribunale comm. della Senna, 21 novembre 1910 (*Gaz. des Trib.*, del 25 febbraio 1911).

(2) App. Roma, 30 gennaio 1895 (*I diritti d'autore*, 1895, 45).

(3) Cfr. Allfeld, *Kommentar zu den Gesetzen vom* 19. *Juni* 1901, pag. 424, München 1902; Huard, op. cit., n. 79, pag. 125; Kohler, *Verlagsrecht*, pag. 310; Lardeur, op. cit., pag. 146; Rudelle, op. cit., pag. 97; ecc.

(4) Trib. correz. della Senna, 16 gennaio 1834 (*Gaz. des Trib.*, del 20 gennaio successivo); 4 febbraio 1835 (*Ibid.*, degli 8 febbraio); e 14 agosto 1835 (*Ibid.*, del 29 agosto); Trib. civ. della Senna, 19 gennaio 1847 (*Le Droit*, del 21 gennaio successivo); App. Parigi, 3 marzo 1830 (*Dalloz*, voce *Propriété littéraire*, n. 264); e 14 marzo 1856 (*Pataille*, 1856, 117).

(5) Cfr. Trib. corr. della Senna, 16 gennaio 1834 (*Gaz. des Trib.*, del 20 gennaio), e 28 marzo 1896 (*Pataille*, 1899, 161); Trib. comm. della Senna, 4 febbraio 1859 (*Ibid.*, 1859, 58), e 2 maggio 1898 (*Gaz. des Trib.*, 1898, II, 224); App. Parigi, 3 maggio 1878 (*Pataille*, 1878, 167).

Vedi però, contro il diritto dell'artista di ripetersi, la *Nota* in *Sirey*, 1841, I, 561.

(6) Chi ha, per es., trattato del possesso di buona fede, può scrivere su quello di mala fede; chi ha scritto una monografia sul nome civile, ne può scrivere un'altra sul nome commerciale, ecc.

Cfr. al riguardo, Trib. civile della Senna, 6 maggio 1862 (*Pataille*, 1862, 230).

(7) Si noti però che, come correttivo di tale obbligo, l'autore può pretendere che l'editore includa, nelle successive edizioni, tutte le modificazioni che egli crede opportuno apportare all'opera sua.

**1129.** Ma dovrà l'autore garentire che l'opera non sia inficiata da *vizî occulti*, che, se fossero stati noti all'editore, lo avrebbero distolto dal contratto? Quasi tutte le opere che non trovano spaccio sono infirmate da vizî occulti, tra i quali primeggia lo scarso merito dell'autore, che l'editore non è nemmeno in grado di apprezzare, salvo che voglia ricorrere al parere di persone competenti. Presenterebbe, per es., tali vizî quell'opera di chimica, che non tenesse conto dei passi giganteschi, fatti da tale scienza nella seconda metà del secolo scorso (1).

**1130.** Parecchi scrittori ritengono che l'autore sia tenuto a prestare tale garenzia (2); ma non sanno darne sufficiente dimostrazione (3).

**1131.** Ma altri hanno notato che questa teorica, oltre ad essere insostenibile secondo i principî del diritto vigente, produrrebbe in pratica conseguenze gravissime. E già il Kohler (4) scriveva:

« La bontà o l'insufficienza di un'opera non può venire in considerazione nei rapporti commerciali: l'editore non si può erigere a censore dell'opera, e la critica letteraria non può toccare le conseguenze giuridiche del contratto di edizione. Per altro dovrebbe andarsi in diverso avviso, se l'opera non corrisponda alle presupposizioni, che si riferiscono non alla bontà, ma alla capacità di spaccio (5) dell'opera ».

**1132.** Per risolvere la grave controversia, occorre rifarsi ai principî generali.

---

(1) L'Huard, op. cit., pag. 125, adduce ad esempio anche quell'opera destinata a clientela cattolica, che fosse più tardi messa all'indice. Parmi però che ciò non possa dirsi in maniera assoluta, perchè talvolta questo fatto, anzichè diminuire il valore commerciale dell'opera, ne aumenta la notorietà e la diffusione, sicchè si risolve in effettivo beneficio dell'editore.

(2) Cfr. Lardeur, op. cit., pag. 38; Rudelle, op. cit., pag. 104; ecc.

(3) Quando si tratta di opere future, si sarebbe potuto invocare per analogia l'art. 1248 Cod. civile; ma non si è fatto ricorso nemmeno a questa norma.

(4) *Verlagsrecht*, pag. 308. Cfr. in senso conforme, Henneberg, opera citata, pag. 36 e seg.; Lehmann, *Lehrbuch*, pag. 833; Riezler, op. cit., pag. 338 e seguenti.

(5) Il Kohler parla di *Ausgabefähigkeit;* l'Henneberg adopera anche la parola *Verkehrsmöglichkeit.*

In Diritto romano valeva il principio individualistico: « *In contractibus licet se invicem circumvenire* » (1). Ma, a temperarlo (2), nell'interesse del compratore, nelle vendite sui mercati, intervennero gli edili, i quali, col loro Editto, prescrissero che la cosa venduta dovesse avere non solo le qualità convenute nel contratto (*promissa*), ma anche quelle che il venditore aveva assicurate esistenti, durante le trattative (*dicta*), con l'intento che costituissero prestazione e clausola contrattuale, non semplice vanteria. Perciò Ulpiano, nella L. 19, § 3, Dig. 21, 1, insegnava: « *Ea autem sola dicta sive promissa admittenda sunt, quaecumque sic dicuntur, ut praestentur, non ut jactentur* ». Per tale modo la inefficacia del contratto veniva limitata a tutto ciò che era stato *espressamente dichiarato*.

Il diritto moderno ha attuato un sensibile progresso in questa materia. Senza adottare la famosa teorica della *presupposizione* del Windscheid, che renderebbe assai malsicuri i negozî giuridici (3), ha prescritto che la buona fede deve essere il cardine fondamentale della esecuzione e della interpretazione dei contratti (art. 1124 Cod. civ.). Quindi le azioni edilizie, le quali furono istituite, come si è detto, per rafforzare la posizione giuridica del compratore, hanno oramai perduto gran parte della loro importanza, limitate come sono a ciò che ha formato oggetto di espressa dichiarazione contrattuale. Ma accanto ad esse è sôrta l'azione di nullità per inadempimento contrattuale e per errore, non inceppata dai limiti delle azioni edilizie, e che attua perciò una ben più vigorosa tutela del compratore (4).

---

(1) Cfr. al riguardo il mio studio: *Se e quali diritti spettino al conduttore per i miglioramenti eseguiti nel fondo locato* (*Giur. ital.*, 1911, IV, 53).

(2) Si tengano presenti le L. 1, § 2, e 37, Dig. 21, 1, di Ulpiano.

(3) Si ricordi però che tanto il Fubini, *La teoria dei vizi redibitorî nel diritto civile e commerciale italiano*, pag. 148 e seg., Torino 1906, quanto il Pulvirenti, prima nella recensione alla citata opera del Fubini (*Riv. ital. per le scienze giur.*, XLI, 1906, 110 e seg.), e poi nella monografia: *Fondamento, natura e limiti dell'azione redibitoria nel diritto civile e commerciale italiano* (*Foro ital.*, 1909, I, 584), fondano la responsabilità edilizia sulla mancata presupposizione del compratore.

(4) Cfr. su tutta questa materia, Carnelutti, *Il vizio redibitorio nel contratto di lavoro* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, I, 528 e seg.); Fubini, op. cit., pag. 322 e seg.; Montessori, *La garenzia del venditore pei vizî*

**1133**. Applichiamo ora i detti principî alla materia che ci occupa.

Non mi pare dubbio che non si possano ammettere le azioni edilizie.

Detta infatti l'art. 1499 Cod. civile: « Il venditore non è obbligato pei vizî apparenti, e che il compratore avrebbe potuto da sè stesso conoscere ». Ora non può dubitarsi che ogni persona tecnica può valutare il merito di un'opera. Nè l'interpretazione dell'art. 1499 è così restrittiva, come parrebbe dalla sua formulazione. Infatti non è indispensabile che l'acquirente sia in grado di conoscere *da sè stesso* il vizio della cosa comprata, ma è necessario e sufficiente che esso possa essere conosciuto dall'acquirente normale, da quel tipo medio del buon padre di famiglia, che il legislatore ha avuto di mira nel dettare la disposizione in esame (1).

Si aggiunga che non sempre i difetti di un'opera la rendono inadatta alla vendita, e che non è anzi raro il caso, in cui opere ottime restano invendute e opere mediocri conquistano il mercato.

Infine non possono le opere dell'ingegno essere comprese tra le cose, alle quali si applica l'azione redibitoria (art. 1498 Codice civile, e 70 Cod. di comm.), perchè sono incapaci di essere rapportate ad un tipo medio, per decidere se siano o non adatte all'uso cui sono destinate (2).

**1134**. Ma bisogna tenere tutt'altro discorso, quando si tratta di vero e proprio inadempimento contrattuale. Si è già visto (3), che, se il collaboratore non voglia acconsentire ai giusti mutamenti proposti dal direttore tecnico della raccolta, potrà essere chiesta contro di lui la risoluzione del contratto. E in tutte le opere eseguite per commissione,

---

*della cosa e la denuncia dei difetti nella compra-vendita commerciale*, pag. 15 e seg., Milano 1910, e sopratutto, Tartufari, *Della vendita e del riporto*, 2ª ediz., n. 363, Torino 1905, e Vivante, *Trattato di diritto commerciale*, 3ª ediz., vol. IV, n. 1653 e seg., pag. 170 e seguenti.

(1) È tanto vero che questa è la soluzione da accogliere, in quanto che ogni importante Casa editrice ha a sua disposizione dei tecnici di valore, che esaminano l'opera, prima che la Casa si impegni a pubblicarla.

(2) Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 231 e seguenti.

(3) Vedi *retro*, n. 738, nota 3, pag. 28.

quando si riscontri che esse non rispondono alle qualità prescritte nel contratto, non vengono accettate (1).

Lo stesso deve dirsi, anche se l'accettazione sia seguìta, e se si tratti di opere non eseguite per commissione, sempre però che ci si trovi nei limiti dell'azione di nullità. Insomma è sostanziale la differenza tra questa e le azioni edilizie. In queste ultime la qualità che deve ritenersi pattuita, per forza di contratto o di legge, esiste, ma è guasta, alterata e deperita, sì che rende la cosa inadatta allo scopo cui doveva servire, e inferiore alla condizione normale che un *bonus paterfamilias* se ne poteva legittimamente attendere (2). Tale sarebbe il caso di un'opera che presentasse delle lacune o delle inesattezze: per essa, come si è detto, non sarebbe proponibile l'azione edilizia. Ma quando all'opera manchi la qualità, in vista della quale si è contrattato, sì che essa non possa adempiere alla funzione economica cui era destinata dalla comune intenzione delle parti, allora può essere intentata l'azione di nullità per inadempimento contrattuale. Poniamo, per es., che si tratti di opera che doveva seguire i programmi scolastici, perchè era destinata alle scuole: se non li seguisse, si potrebbe bene risolvere il contratto, per mancanza della qualità che le parti ebbero di mira. Lo stesso deve dirsi per quelle opere, così grossolanamente errate o incomplete, il cui spaccio rappresenterebbe un inganno ai compratori e un atto disonesto da parte dell'editore: ben si può dire, col Kohler, che in tale caso non viene in considerazione la bontà dell'opera, ma la sua capacità di spaccio (3).

### 1135. *Obbligazioni principali dell'editore.*

Le obbligazioni principali dell'editore riguardano tanto i diritti personali, quanto quelli patrimoniali dell'autore.

---

(1) *A fortiori* deve decidersi lo stesso per i romanzi di appendice, che s'imbastiscono giorno per giorno (cfr. n. 1109, nota 2, pag. 295). Il direttore del giornale potrebbe bene sospenderne la pubblicazione, se il romanzo fosse tale da nuocere al suo giornale: come se, ad es., magnificasse l'ateismo o l'anarchia, mentre il giornale è cattolico o monarchico.

(2) VIVANTE, *Trattato di diritto commerciale*, vol. IV, n. 1653 e seg., pag. 170 e seguenti.

(3) Op. e loc. citati. Cfr. altresì DE GREGORIO, op. cit., pag. 231, in nota; WAECHTER, *Verlagsrecht*, pag. 323; ecc.

L'editore deve:

*A*) pubblicare l'opera col nome dell'autore, o anonima o pseudonima, come a questi piaccia;

*B*) pubblicarla nella forma, di cui l'autore l'ha rivestita;

*C*) riprodurre e pubblicare l'opera;

*D*) adempiere le formalità stabilite dalla legge;

*E*) non eccedere i diritti che gli sono stati trasmessi;

*F*) mettere in vendita l'opera.

**1136.** *A*) *L'editore deve pubblicare l'opera col nome dell'autore, o anonima o pseudonima, come a questi piaccia.*

Di tale obbligazione si è già parlato (1), e non occorre che richiamare i principî che hanno ricevuto ampia illustrazione.

**1137.** Nei contratti di edizione artistica, oltre il nome dell'autore, si può mettere sulla riproduzione anche quello del riproduttore. Ciò accade, quando la riproduzione non è opera puramente meccanica, e che richiede soltanto un po' di gusto (2), ma è opera artistica. L'incisore di un quadro, il riproduttore di una statua, ecc., possono bene segnare col loro nome le riproduzioni che hanno eseguito, e che rappresentano il risultato di una interpretazione dell'opera originale, spesso assai pregevole (3).

**1138.** *B*) *L'editore deve pubblicare l'opera nella forma, di cui l'autore l'ha rivestita.*

Lo stesso deve dirsi per quest'altra obbligazione (4).

---

(1) Vedi *retro*, n. 750 e seg., pag. 36 e seg., e cfr. il Congresso internazionale di Liegi, del 1905.

Si è questionato, se l'autore, che, per primo, ha reso celebre il suo nome, abbia il diritto di vietare agli omonimi di dedicarsi allo stesso genere letterarîo, artistico o scientifico, senza aggiungere al proprio nome alcuna indicazione, atta ad evitare tale confusione. Il Tribunale di Milano, con sentenza 19 agosto 1915 (*Mon. Trib.*, 1915, 973), ha ritenuto l'affermativa, applicando, in sostanza, i principî che ho esaminati, a proposito dello pseudonimo, al n. 744, pag. 39 e seguenti.

(2) Se, per es., avviene per mezzo della fotografia.

(3) S'intende di leggieri, che tale diritto è affatto diverso da quello di segnare sull'opera il nome dello stabilimento riproduttore. Questo anzi, che è sempre indicato sulle riproduzioni letterarie e musicali, è talvolta omesso sulle riproduzioni artistiche.

(4) Vedi *retro*, n. 731 e seg., pag. 24 e seg., e ricorda che l'obbligo suddetto fu espressamente patrocinato dal Congresso di Liegi del 1905.

**1139.** Anche a proposito di tale obbligazione, mette conto di ricordare, che essa è sopratutto importante in tema di contratto di edizione artistica. Infatti non solo è vietato modificare l'opera, per farla servire ad usi diversi da quelli ai quali l'ha destinata l'autore (1), ma non è lecito eseguirne una riproduzione inesatta. Un quadro monocromo, per es., non può, senza espresso consenso dell'autore, essere riprodotto a colori, e viceversa; un quadro in una tinta non può essere riprodotto in altra tinta, ecc. (2).

**1140.** *C) L'editore deve riprodurre e pubblicare l'opera.*

È una delle obbligazioni che forma la ragione del contratto di edizione regolare, e che perciò ne costituisce un requisito essenziale (3). L'autore infatti non si propone soltanto di ritrarre dal contratto un'utilità economica, che in molti casi manca, e in altri è sostituita dall'obbligo di concorrere alle spese di riproduzione. Egli si propone anche, e sempre, di vedere pubblicata l'opera sua, per i vantaggi che si ripromette, per la sua fama, da tale pubblicazione.

**1141.** L'obbligo suddetto è espressamente sancito in alcune leggi (4). Ma anche in Francia e in Italia, le cui leggi non lo sanciscono espressamente, la dottrina (5) e la giurisprudenza (6) professano generalmente, e a ragione, il medesimo avviso.

**1142.** Vediamo ora quali diritti spettano all'autore, nel caso che l'editore rifiuti illegittimamente di pubblicare l'opera.

---

(1) Vedi gli esempi riferiti dal Ballet, op. cit., pag. 86 e seguenti.

(2) Cfr. App. Besançon, 21 maggio 1902 (*Dalloz*, 1904, II, 9), e Ballet, op. cit., pag. 89 e seguenti.

(3) Il Riezler, op. cit., pag. 340, dice benissimo: « Die Hauptverpflichtung des Verleger ist die, *das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten* ».

(4) § 1, capoverso, della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777; articolo 372 del Codice federale svizzero delle obbligazioni; art. 65 della legge russa, del 28 marzo 1911.

(5) Cfr. De Gregorio, op. cit., pag. 248 e seg.; Gastambide, op. cit., pag. 137; Nion, op. cit., pag. 292; Pouillet, op. cit., n. 308, pag. 318 e seguenti.

(6) Vedi però *contra*, App. Parigi, 31 gennaio 1881 (*Pataille*, 1881, 31). Ma la stessa sentenza riconosce che si trattava di un caso speciale, e che quindi il principio in argomento non veniva disconosciuto e violato.

Non può essere dubbio, che l'autore possa chiedere la risoluzione del contratto e il conseguente risarcimento dei danni (1).

Tutto ciò rientra nel diritto comune, e non è quindi il caso d'insistervi.

Ma, *in jure condendo*, e in vista sopratutto dello spirito di associazione che lega le classi sociali, il legislatore si dovrebbe proporre la questione, se, in tale caso, si debba comminare la risoluzione del contratto in danno del primo editore, ovvero la continuazione di esso da parte di altro editore, che agirebbe come gestore di negozio del primo, sicchè a favore e a danno di questi ricadrebbero gli utili e le perdite (2).

**1143.** Si è disputato, se perduri, anche dopo l'esaurimento della prima edizione, l'obbligazione di pubblicare, nei casi in cui fosse stata assunta per più edizioni.

**1144.** Alcuni (3) ritengono, che l'obbligo di pubblicazione debba limitarsi alla prima edizione: e ciò del resto è stabilito dal § 17 della legge tedesca, del 19 giugno 1901, n. 2777 (4).

---

(1) Si abbia però presente il Decreto luogotenenziale 27 maggio 1915, già citato.

(2) Si noti che ciò non è assolutamente contrario al sistema legislativo vigente: si verifica in materia di appalti, ove l'Amministrazione può applicarsi alla risoluzione del contratto, o alla esecuzione di ufficio (art. 340 e 341, L. 20 marzo 1865, All. *F*, sulle opere pubbliche; art. 27 e seg. R. decreto 25 maggio 1895, n. 350). E se questo è stato possibile in materia di appalto, che, per l'oscillamento del prezzo della mano d'opera, è contratto aleatorio, potrà anche essere possibile in questo contratto, in cui può ben verificarsi che la pubblicazione, che per l'editore di una grande città rappresenterebbe probabilmente una perdita, possa essere proficua per un editore di provincia, che corrisponde ai suoi operai un salario di gran lunga inferiore, e talvolta, non avendo lavoro, è costretto a tenerli inoperosi.

Non solo adunque per la fratellanza tra i diversi editori, ma nell'interesse stesso di quelli che si surrogherebbero all'editore contraente, sarebbe opportuno che, invece di comminare la risoluzione del contratto, se ne affidasse la gestione a chi lo voglia, sempre però sotto la responsabilità del primo editore, al quale dovrebbero addossarsi le perdite o gli utili.

(3) Cfr. Couhin, op. cit., vol. II, pag. 545; Dupont-Rougier, op. citata, pag. 138.

(4) « Un editore che abbia il diritto di fare una nuova edizione, non è obbligato a fare uso di questo diritto. » Cfr. al riguardo, Henneberg, op. cit., pag. 82 e seg.; Kohler, *Verlagsrecht*, pag. 271, 315 e 319; Riezler, op. cit., pag. 333.

Ma già l'art. 380 (383) del Codice federale svizzero delle obbligazioni (1) ha stabilita una regola più equa.

**1145.** A loro volta l'art. 19 della legge boliviana; l'art. 589 del Cod. civile portoghese; i §§ 522 e 523 della legge ungherese; e l'art. 65 della legge russa del 1911, hanno stabilito che l'editore sia obbligato ad eseguire tutte le edizioni convenute. E tale avviso è seguìto energicamente, tra noi, dal De Gregorio, perchè i contratti vanno eseguiti per tutto il tempo stabilito e sotto le condizioni determinate.

Se adunque l'editore ha assunto l'obbligo, e non soltanto la facoltà, della pubblicazione di più edizioni, deve soddisfarlo. Tale obbligo ha, probabilmente, trovato la sua controprestazione nelle minori pretese dell'autore. E sarebbe ingiusto che, pure avendo questi ridotte le sue pretese, in vista dell'obbligo dell'editore di pubblicare due, o più, o tutte le edizioni dell'opera, dovesse provvedersi di altro editore, dopo l'esaurimento della prima edizione (2).

**1146.** Quest'ultima opinione risponde ai principî meglio che le altre. Ma, in una futura riforma legislativa, sarebbe bene esaminare, se non fosse più equo adottare il sistema seguìto dal Codice federale svizzero.

**1147.** La scelta dei mezzi meccanici per eseguire la riproduzione dell'opera spetta all'editore, purchè però si ottenga una riproduzione conforme allo scopo che i contraenti si proposero.

Ne deriva che l'editore possa usare della sua o di altra tipografia; far comporre l'opera con caratteri mobili o con le macchine *linotype*, ecc. Ma d'altra parte, poichè la veste

---

(1) « Se il diritto di edizione fu concesso per più edizioni o per tutte, e l'editore trascura di allestirne una nuova, dopochè l'ultima sia esaurita, l'autore può fargli fissare giudizialmente un termine per pubblicarla, spirato il quale l'editore perde il suo diritto ».

(2) Non mancano tuttavia delle eccezioni a tale principio. Infatti, se l'autore non volesse apportare all'opera le correzioni cui fosse obbligato, l'editore potrebbe dal canto suo astenersi dalla pubblicazione: *inadimplenti non est adimplendum*. Inoltre, per coloro che ammettono l'applicabilità della clausola *rebus sic stantibus*, anche nel diritto privato, l'editore non è tenuto a pubblicare altre edizioni, se fosse venuto meno lo scopo dell'opera: se fosse, ad es., eliminata dalle materie di insegnamento quella cui questa si riferisce. Cfr., al riguardo, De Gregorio, op. cit., pag. 252 e seguenti.

dell'opera deve essere conforme allo scopo che i contraenti si proposero, non potrebbe l'editore farne una riproduzione litografica, anzichè tipografica, sia perchè quella non consente alcuna modificazione durante la sua esecuzione; sia perchè, di solito, riesce assai inferiore alla riproduzione tipografica; sia, infine, perchè è generalmente riserbata ad opere, che non hanno alcuna pretesa di rappresentare il pensiero definitivo e preciso dell'autore (1).

**1148.** Se nel contratto di edizione non sia stato nulla stabilito, spetta all'editore determinare l'aspetto e il formato dell'opera, avuto però riguardo allo scopo e al contenuto di essa e agli usi dominanti nel commercio librario (2). Perciò spetta all'editore la scelta del corpo e della specie dei caratteri, della carta, del formato del libro, del colore della copertina e simili (3), col solo limite che risulti una veste decorosa dell'opera. Tuttavia il suo diritto di scelta sarà limitato, così quando sia stato convenuto il compenso all'autore sul numero dei fogli (4); come quando sia stato stabilito che l'opera debba far parte di una determinata collezione (5).

**1149.** Non può dubitarsi che l'editore sia obbligato a correggere o far correggere, nella sua o nella tipografia di cui si serve, le bozze di stampa dell'opera da riprodurre. Tale suo obbligo, se anche non espressamente sancito dal contratto, deriva, come conseguenza necessaria, dall'obbligazione assunta di riprodurre l'opera (art. 1124 Cod. civile). E non viene meno la detta obbligazione, neppure se l'autore si fosse impegnato espressamente a correggere le bozze, o di fatto le corregga. Tale correzione non basta per la perfetta

---

(1) Ad esempio, alle dispense universitarie.

(2) La determinazione del formato ha grandissima importanza sulla diffusione del libro. Si ricordi, per es., che il formato Charpentier, creato dal detto editore per suggerimento del celebre editore romantico Renduel, ha rappresentato una vera rivoluzione nel commercio librario.

(3) Cfr. in senso conforme, De Gregorio, op. cit., n. 86, pag. 260 e seg.; Riezler, op. cit., pag, 341; e, nella legislazione, l'art. 520 del Codice di comm. ungherese del 1875, e il § 14 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777.

(4) Cfr. al riguardo, n. 1186, pag. 346 e seguenti.

(5) In tal caso si presume, che l'opera debba essere riprodotta nella stessa forma adottata per gli altri volumi della raccolta.

riproduzione dell'opera. È infatti noto che gli autori assai spesso non si accorgono anche di gravi errori e lacune della composizione tipografica, sia perchè, sapendo essi ciò che l'opera deve dire, il pensiero completa talvolta la riproduzione inesatta; sia perchè gli autori mancano spesso della speciale abilità, che occorre per la correzione delle bozze di stampa. Questa è assai meglio compiuta da persone sperimentate, e che non conoscono preventivamente ciò che si è scritto. Non può quindi, in nessun caso, farsi a meno della cooperazione dell'editore per questa parte. Risulta poi che essa viene volentieri prestata, specie dalle maggiori Ditte editrici (1), le quali compiono tale opera d'integrazione dell'attività dell'autore con vero intelletto di amore, perchè comprendono benissimo che la correttezza dell'edizione giova alla fama della loro Casa.

Si noti, infine, che la correzione tipografica deve avvenire non solo dopo che l'autore abbia dato il *si stampi*, ma anche prima che all'autore vengano inviate le prime bozze, poichè non deve l'autore essere costretto a correggere tutti gli errori dei compositori. Del resto molti di tali errori — es. le lettere false, quelle di diverso carattere o di corpo diverso — sfuggirebbero al suo occhio non sperimentato.

**1150.** Notevole interesse, tanto per l'autore quanto per l'editore, è la determinazione del tempo in cui si deve cominciare e compiere la riproduzione dell'opera.

Di solito, nei contratti di edizione, è stabilito soltanto l'obbligo per l'autore, di consegnare, in determinati giorni, tutto o parte del manoscritto, quando questo non sia già completo e immediatamente consegnato. Ma anche nel silenzio del contratto, non può ritenersi che l'editore possa, quando gli piaccia, cominciare e compiere la pubblicazione dell'opera. In tal caso l'adempimento della obbligazione, in generale, *confestim peti potest*, come con espressione più propria dell'art. 1173 si esprimeva il § 2, *Inst.* 3, 15 (2). Vi sono tuttavia

---

(1) A titolo di onore si può citare la «Unione Tip.-Edit. Torinese».

(2) Tale espressione parmi più propria di quella dell'articolo 1173: «quando non sia apposto termine, l'*obbligazione deve subito eseguirsi*», perchè questa formula farebbe credere che il debitore viene costituito in mora, se non adempie subito la sua obbligazione, mentre la mora è regolata dal successivo art. 1223.

dei casi particolari, in cui l'obbligazione *ex re ipsa dilationem capit* (1); e allora spetta all'Autorità giudiziaria stabilire un termine al suo adempimento (2). Gli esempi di tali casi speciali sono numerosi. Un'opera scritta per una enciclopedia deve essere pubblicata, quando si giunge alla lettera nella quale essa va collocata (3) e (4). Un'opera scritta in vista della ricorrenza di un avvenimento deve essere riprodotta a tempo, per essere venduta nel giorno indicato, ecc.

Ma perchè si possa parlare di dovere dell'editore di iniziare e compiere la pubblicazione dell'opera, occorre che il manoscritto di questa gli sia stato consegnato completo, perchè non si può obbligarlo ad iniziare una pubblicazione, che potrebbe non essere ultimata, per un qualunque caso di forza maggiore. Tuttavia si fa eccezione a tale principio se sia stata stabilita la pubblicazione dell'opera volume per volume, o a fascicoli. Nei casi suddetti basterà la consegna del manoscritto corrispondente ai singoli volumi o fascicoli, perchè l'editore sia obbligato a intraprendere e a compiere la riproduzione della parte che gli è stata consegnata (5).

---

(1) L. 95 pr., Dig. 45, 1, e art. 1173 Cod. civile.

(2) Art. 1173 cit. Si noti altresì che lo stesso articolo soggiunge: « Spetta egualmente all'Autorità giudiziaria di stabilire per l'adempimento dell'obbligazione un termine conveniente, se questo sia stato rimesso alla volontà del debitore ».

(3) Però *est modus in rebus*. Se infatti, per negligenza degli autori che debbono scrivere le altre voci, il termine si allungasse indefinitamente, l'autore potrebbe instare o per la pubblicazione della sua opera o per la risoluzione del contratto.

(4) Non si è vincolati alle opere altrui, quando si tratta invece di un trattato i cui volumi siano scritti da diversi autori (es., il *Diritto civile* diretto da Fiore, ed ora da Brugi), essendo indifferente che i singoli volumi siano pubblicati prima o dopo.

(5) Cfr. al riguardo, De Gregorio, op. cit., n. 84, pag. 253 e seguenti; Henneberg, op. cit., pag. 71 e seg.; Riezler, op. cit., pag. 341; e nella legislazione, il § 15 della legge tedesca, 15 giugno 1901, n. 2777.

Altre leggi fissano un termine, nel quale la pubblicazione dev'essere cominciata. L'art. 589 del Cod. civ. portoghese, del 1861, e l'art. 19 della legge boliviana, del 13 agosto 1879, fissano il termine di un anno; l'art. 68 della legge russa, del 28 marzo 1911, prescrive che la pubblicazione debba avvenire in un termine adatto alle circostanze, che però non può eccedere tre anni dalla consegna del manoscritto. Infine l'articolo 20 della legge austriaca, 26 dicembre 1895, se la pubblicazione non avvenga entro tre anni, dà il diritto all'autore di risolvere il contratto, e di disporre dell'opera, ritenendo il compenso ricevuto.

Vuolsi inoltre notare, che l'editore deve rispettare il termine, non solo non prolungandolo, ma anche non raccorciandolo troppo. Così è stato deciso (1), che l'editore non possa pubblicare in pochi numeri di una rivista un'opera che si vende a volume e che avrebbe dovuto perciò essere spezzata in molte puntate, perchè tale fatto pregiudicherebbe la vendita del volume.

Si aggiunga che l'editore non può lasciare trascorrere parecchi anni, senza pubblicare il manoscritto, anche se nel contratto non venne stabilito termine, specialmente se l'autore dichiari di sconfessare l'opera sua, e sia pronto a restituire il compenso ricevuto (2).

Se l'editore contravvenga alla obbligazione in argomento, è obbligato a risarcire all'autore i danni, che sono conseguenza immediata e diretta dell'inadempimento (3).

**1151.** *Quid juris* nel caso che, nel contratto di edizione, non sia stato stabilito il numero delle edizioni, che l'editore ha diritto di compiere?

Le leggi più antiche, confondendo evidentemente il contratto di edizione con quello di vendita, stabilivano che « se nel contratto di edizione non è determinato il numero degli esemplari della prima edizione, l'editore è libero di effettuarne delle ristampe, anche senza il consenso dell'autore » (4).

Ma altre leggi (5), tenendo conto della vera natura del contratto in argomento, hanno limitato il diritto dell'editore ad una sola edizione. E la giurisprudenza francese (6) e

---

(1) App. Parigi, 10 dicembre 1908 (*Journal du Palais*, 1909, II, 11), e 9 aprile 1910 (*Ibid.*, 1910, II, 252). Cfr. anche De Gregorio, op. cit., p. 256.

(2) Trib. civ. della Senna, 4 dicembre 1911 (*Gaz. des Trib.*, del 30 dicembre 1911: cfr. al riguardo, l'interessante nota del Potu, negli *Annales de droit comm.*, 1912, 163); Trib. Palermo, 16 dicembre 1904 (*Foro sic.*, 1905, 48; *Il Filangieri*, 1905, 467; *La Legge*, 1905, 566; *Mon. Trib.*, 1905, 914).

(3) Cfr. al riguardo, la citata sentenza 16 dicembre 1904, del Tribunale di Palermo.

(4) § 1013 dello *Allgemeines Landrecht für die preussischen Staaten*. Sono conformi i §§ 1164 e 1167 del Codice civile austriaco.

È insomma il medesimo principio, adottato dall'art. 1602 Cod. civile francese, in materia di vendita.

(5) Cfr. l'art. 1142 del Cod. civ. sassone; l'art. 383 (380) del Cod. federale svizzero; l'art. 522 del Cod. di comm. ungherese.

(6) Trib. della Senna, 9 febbraio 1870 (*Pataille*, 1870, 95); Trib. commerciale della Senna, 27 giugno 1871 (*Ibid.*, 1871, 98; *Dalloz*, 1872, II, 165).

la dottrina (1) sono dello stesso avviso: sia perchè ***semper in stipulationibus et in ceteris contractibus... ad id quod minimum est redigenda summa est*** (2); sia perchè bisogna presumere che l'autore avrebbe preteso condizioni più favorevoli, se gli si fosse richiesto di fare non una ma più edizioni; sia perchè sono note la inesperienza degli autori e la pratica degli editori in questa materia; sia infine perchè incombeva a costoro, che vogliono trarre vantaggio dal silenzio del contratto, ***legem apertius conscribere*** (3).

**1152.** Purtroppo la nostra legge non stabilisce nemmeno il numero degli esemplari, che l'editore può riprodurre, se nel contratto non sia stato nulla stabilito. E non vi è nemmeno una norma consuetudinaria, che dirima la controversia, cui il silenzio dei contraenti può dar luogo (4).

Ora che tale prescrizione sia importante, nessuno può disconoscere. Infatti il numero degli esemplari influisce grandemente sulla determinazione e la durata del diritto trasmesso. Inoltre non si può chiedere la risoluzione del contratto e il risarcimento dei danni, per una tiratura eccessiva, se non si precisa quale sia il numero di esemplari che si aveva diritto di riprodurre.

Ma, come si è rilevato, nè la legge ha provveduto a colmare tale lacuna, nè si è ancora formata una norma consuetudinaria sul numero di copie che, in assenza di esplicita pattuizione, l'editore è autorizzato a riprodurre. In tale stato di cose, la tutela dell'autore non può che essere affidata ad un'applicazione analogica (art. 3 disposizioni preliminari Cod. civ.), dell'art. 19, di cui si è sopra discorso (5): si può chiedere, cioè, al giudice che prescriva il numero delle copie, di cui deve constare l'edizione, per

---

(1) Cfr. per tutti, Lauterbourg, op. cit., pag. 214 e seguenti.
(2) L. 34, Dig. 50, 17.
(3) Cfr. *retro*, n. 1005, pag. 231, nota 3.
(4) La legge sassone ne aveva fissato il numero in mille, e quella del Cantone di Zurigo lo aveva lasciato all'apprezzamento dell'editore (§ 1065).

Nella dottrina tedesca (cfr. Waechter, op. cit., pag. 275), si sostiene che il numero degli esemplari debba essere sufficiente per dare all'opera una conveniente pubblicità. Tale sistema è stato accolto dal Codice federale svizzero (art. 377), e dal § 520 del Cod. di comm. ungherese.
(5) Vedi *retro*, n. 1034 e seg., pag. 245 e seguenti.

determinare i limiti al permesso indeterminato di pubblicazione. Per tal modo si riuscirebbe ad interpretare il contratto, se non in conformità della sua lettera — dal momento che i contraenti serbarono al riguardo il più assoluto silenzio —, almeno a tenore della norma di equità, tracciata al giudice dall'art. 1124 Cod. civile.

Il possibile ricorso al giudice non esclude l'opportunità di una norma legislativa, che fissi il numero delle copie, nel silenzio del contratto. Essa infatti non solo varrebbe a fissare la rispettiva posizione dei contraenti, ma anche a migliorare i loro rapporti, che non di rado divengono poco cordiali, in vista delle incertezze che avvolgono la esecuzione dei contratti. Da una parte l'autore è propenso ad immaginare straordinari guadagni, realizzati sulla sua opera dall'editore; dall'altra questi crede che l'alea che accompagna ogni pubblicazione giustifichi qualunque guadagno assai elevato, anche se ottenuto senza osservare scrupolosamente i patti contrattuali. È perciò evidente che una norma precisa di legge metterebbe le parti in posizione scevra di dubbî, perchè, per eccedere o diminuire il numero di esemplari fissati dalla legge, occorrerebbe parlarne espressamente nel contratto.

**1153.** Ma se, *astrattamente*, non può nemmeno essere contestata la bontà della proposta, è tutt'altro che facile determinare, quale numero debba essere adottato dal legislatore, nella futura riforma. Oltre le differenze dei varî mercati librari, alle quali si è accennato, bisogna avere riguardo alle varie categorie di opere dell'ingegno (1). La riproduzione industriale plastica di un'opera d'arte può essere fatta in numero assai minore della riproduzione fotografica. Lo stesso deve dirsi della riproduzione di tutta la partitura di un'opera musicale, rispetto allo spartito per solo pianoforte; di un'edizione di lusso, rispetto ad una edizione popolare; di un atlante scientifico, riserbato ad una stretta cerchia di studiosi, rispetto ad un atlante scolastico, ecc. Non si può insomma dettare una norma unica per le varie riproduzioni,

---

(1) Cfr. in tali sensi, Carcano, op. cit., n. 39; De Gregorio, op. cit., n. 71, pag. 218 e seg.; e, nella giurisprudenza, App. Roma, 6 marzo 1895 (*La Legge*, 1895, 488).

ma occorre procedere per via di esemplificazione, rispettando almeno le fondamentali categorie delle opere dell'ingegno.

Non è possibile indicare le norme che si ritengono applicabili alle singole opere, tanto più che manca una raccolta di usi, che determini il numero degli esemplari che si sogliono riprodurre (1).

Per limitarmi quindi alle opere letterarie, gioverà dire che la maggior parte delle leggi straniere (2) e la dottrina italiana (3) si accordano a determinare in mille gli esemplari dell'edizione. In Francia invece, per il fatto che quei libri hanno una diffusione enorme, anche all'estero, il detto numero è inferiore alla media della consuetudine editoriale.

**1154**. Talvolta nel contratto di edizione è fissata soltanto la durata che deve avere il diritto del cessionario. In tale caso da una parte si ritiene (4), che spetti all'editore il diritto di procedere alle tirature dell'opera per tutto il tempo suddetto. Dall'altra si sostiene, che il tempo convenuto debba intendersi fissato per lo sfruttamento del diritto del cessionario, sì che, dopo che sia trascorso, egli non possa spacciare altre copie dell'opera (5). A sostegno di questa seconda soluzione, che è prevalente (6), si adduce che sarebbe fru-

---

(1) Si era stabilito di presentare tale Raccolta nei Congressi successivi a quello di Londra (1898); ma nessuno ha ottemperato a tale impegno.

(2) Cfr. art. 6 legge svedese, del 10 agosto 1877 (con le successive modificazioni del 1883, 1897, 1904); art. 28 legge finlandese, 15 marzo 1880; art. 9 legge norvegese, 4 luglio 1893; § 5 legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777; art. 9 legge danese, 19 dicembre 1902.

L'art. 69 della legge russa, 28 marzo 1911, fissa il numero degli esemplari a 1200.

(3) Cfr. Satta, op. cit., n. 49, pag. 129.

(4) Cfr. Trib. Milano, 27 aprile 1901 (*I diritti d'autore*, 1901, 86; *Mon. Trib.*, 1901, 477).

(5) Non è ammessa la tacita rinnovazione del contratto, in caso di silenzio dell'autore dopo il termine stabilito.

Cfr. il parere emesso dalla Società degli autori (*I diritti d'autore*, 1884, 57).

(6) Cfr. in senso conforme, Blanc, op. cit., pag. 112; De Gregorio, op. cit., n. 73, pag. 221 e seg.; Hafner, *Das schweiz. Obligationenrecht*, pag. 202, Zürich 1905; Lauterbourg, op. cit., pag. 219 e seg. Quanto poi alla giurisprudenza, cfr. Trib. della Senna, 10 dicembre 1857 (*Pataille*, 1857, 463); 3 marzo 1887 (*Gaz. des Trib.*, degli 11 maggio); App. Parigi, 18 giugno 1883 (*Ibid.*, del 9 settembre). Trib. di Lipsia (*I diritti d'autore*, 1886, 41); Trib. Milano, 8 luglio 1886 (*Ibid.*, 1886, 49).

strata la limitazione contrattuale alla durata del diritto dell'editore, se egli potesse procedere ad una tiratura dell'opera, anche quando si approssima il termine contrattuale. Tostochè questo si sia compiuto, deve cessare ogni sfruttamento dell'opera da parte dell'editore, il quale avrà soltanto diritto di cedere all'autore le copie rimaste invendute, al prezzo che la loro riproduzione gli è costata.

**1155.** Si questiona se l'editore, che ha acquistato il diritto di eseguire un determinato numero di copie, debba riprodurle in una volta sola, o possa procedere a parecchie *tirature* dell'opera (1), man mano che se ne manifesta il bisogno, ricorrendo o alla composizione per mezzo delle macchine *linotype*, ovvero conservando gli stampi della composizione, per mezzo della stereotipia (2).

Alcuni scrittori sostengono l'affermativa (3), perchè può riuscire comodo ed utile non ingombrare i depositi librari con tutte le copie del libro cui si ha diritto, e assicurarsi

---

(1) Si suole distinguere, nel commercio editoriale, tra *edizione*, *ristampa*, e *tiratura* o *impressione*.

*Edizione* è, come si esprime efficacemente il MUSATTI, *I limiti naturali della mansione editrice* (*Rivista di dir. comm.*, 1909, II, 444), una stampa o ristampa caratterizzata da un atto di licenza che l'autore dà o ridà all'opera propria, sia ch'ei la ripresenti al pubblico rimaneggiata, riveduta, rifatta, sia ch'ei preferisca rimandarla ai lettori, così come uscì dai torchi, la prima volta ».

*Impressione* o *tiratura* è la riproduzione integrale dell'opera, mediante gli stampi formati in occasione della precedente composizione (cfr. FAIRHOLME, *Relazione* al Congresso editoriale di Lipsia).

*Ristampa*, è la riproduzione integrale dell'opera, mediante una nuova composizione tipografica.

Tanto la tiratura quanto la ristampa non presuppongono l'*atto di licenza* da parte dell'autore, sicchè non si può dire che l'opera risponda tuttora e completamente al pensiero dell'autore, come rispondeva, allorchè se ne fece l'edizione. Può darsi infatti che l'autore non abbia potuto rivedere l'opera e nemmeno aggiornarla. Perciò l'editore non può qualificare edizione una tiratura o una ristampa, perchè il pubblico non creda all'esistenza di un nuovo atto di licenza da parte dell'autore.

Cfr. in tali sensi, DE GREGORIO, op. cit., pag. 257, nota 1, e 259, n. 2; FUBINI, in *Foro ital.*, 1909, I, 797; e, nella giurisprudenza, App. Napoli, 29 gennaio 1909 (*Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 438; *Foro ital.*, 1909, I, 797).

(2) Il celebre editore Firmin Didot è stato il primo a valersi della stereotipia.

(3) Cfr. DE GREGORIO, op. cit., n. 85, pag. 256 e seg.; MITTELSTAEDT-HILLIG, op. cit., pag. 27 e seguenti.

del successo dell'opera, prima di tirare tutto il numero di copie convenuto: tanto più che oramai i procedimenti stereotipici possono essere considerati alla stessa stregua degli altri procedimenti tecnici, la cui scelta è riserbata all'editore.

Contro tale opinione altri autori (1) obbiettano che, in tal modo, si fornisce all'editore un facile mezzo di moltiplicare il numero degli esemplari, senza che l'autore possa impedirglielo. E tanto più il sistema diventa pericoloso, in quanto che oramai i procedimenti stereotipici non sono molto costosi (2). Non si può perciò, nel silenzio dei contraenti e in mancanza di consuetudine ben definita (3), acconsentire all'editore un procedimento, che può metterlo in grado di violare impunemente il contratto, relativamente al numero di esemplari, da cui dipende la maggiore o minore durata del diritto dell'editore. Concedere quindi a costui la facoltà in argomento, significa violare, a suo profitto e a danno dell'autore, la norma di equità, dettata dall'art. 1124 Cod. civ. Nè si dica che non possa negarsi all'editore il diritto di tirare il numero di esemplari convenuto, in una o più volte, come a lui piaccia, anche senza avvalersi della stereotipia. Giova infatti in primo luogo obbiettare che non gli sembrerà opportuno di avvalersi di tale facoltà, per liberare, per la composizione di altre opere, i suoi caratteri. Inoltre non si potrebbe consentirgli neppure tale facoltà, senza che egli la limitasse in modo da affidare l'autore che non ne abuserà (4). Dovrebbe, per esempio, permettergli di

---

(1) Cfr. Rudelle, op. cit., pag. 114; Waechter, *Verlagsrecht*, pag. 271.

(2) La loro spesa può calcolarsi intorno a L. 1,50 la pagina.

(3) Tale procedimento è abbastanza usato, per la riproduzione delle opere musicali, stante l'enorme mole delle partiture. Ma ciò avviene perchè l'editore è di solito cessionario della proprietà intellettuale di tali opere. Quando invece egli ha acquistato diritto ad una sola edizione, se vuole procedere a più tirature dell'opera, pattuisce espressamente tale diritto. Anche in Germania non si fa distinzione tra opere letterarie e musicali, agli effetti di questa controversia. Cfr. Henneberg, op. cit., pag. 75.

(4) Si potrebbe anche aggiungere che, accordando all'editore la facoltà, non espressamente convenuta nel contratto, di procedere a più tirature dell'opera, potrebbe decorrere, tra una tiratura e l'altra, un tratto di tempo, senza che l'opera fosse sul mercato. E questo tratto andrebbe a danno dell'autore, poichè non solo alcuni sarebbero stor-

apporre la sua firma di garenzia a tutti gli esemplari; di assistere alla stampa dell'opera, ecc.

Volendo l'editore modificare il contratto a suo vantaggio, mi sembra che non si possa negare all'autore il diritto di assicurarsi che tali modificazioni non siano ispirate a scopo fraudolento, e di impedire ad ogni modo che questo si compia. Adunque, non può trarsi da questo caso alcun argomento a favore della facoltà della stereotipia, la quale rende nulla o affatto illusoria ogni vigilanza da parte dell'autore, poichè con essa l'opera viene riprodotta nella medesima precisa forma della precedente riproduzione (1).

**1156.** Oltre gli esemplari che l'editore ha il diritto di riprodurre, in materia di edizione letteraria, gli usi librari all'estero gli accordano generalmente di riprodurne altri, che si calcolano secondo il numero degli esemplari convenuti. Essi servono tanto per sostituire i fogli e le copie che diventano inservibili, quanto per distribuirle gratuitamente all'autore, ai professori della materia, nonchè alle riviste e giornali, che si occupano di recensioni dell'opera (2). Si aggiunga che in alcuni paesi vi è l'uso della cosiddetta *tredicesima:* ad ogni libraio che compra dodici copie dell'opera, se ne dà una gratuitamente.

In Francia i detti esemplari sono denominati *mains de passe*, e di solito rappresentano il 10 % degli esemplari convenuti (3). In Germania si distinguono i *Freiexemplare*, cioè quelli che si distribuiscono gratuitamente, dai *Zuschussexemplare*, cioè i suppletivi per il deterioramento. E mentre

nati dall'acquisto della sua opera, e si rivolgerebbero ad opere similari, ma il diritto dell'editore a spacciare il numero di esemplari convenuti si allungherebbe almeno di tanto, quanto è lungo il tratto in argomento.

(1) Si rilevi infatti che, quando si tratta della *ristampa* dell'opera, la riproduzione non è mai così esattamente precisa, da non potersi scorgere che si tratta di ristampa, almeno a giudizio di periti.

(2) Cfr. al riguardo, i n. 1396 e seguenti.

(3) Cfr. App. Parigi, 20 dicembre 1880 (*Pataille*, 1881, 23; *Dalloz*, 1882 II, 72); Trib. civile della Senna, 20 gennaio 1886 (*Pataille*, 1888, III), e 10 dicembre 1890 (*La Loi*, del 7 gennaio 1891); App. Parigi, 7 aprile 1892 (*Gaz. des Trib.*, del 15 aprile successivo); Tribunale comm. della Senna, 4 giugno 1897 (*Journal du Palais*, 1899, II, 217).

Non si può tuttavia affermare, che si sia formata la consuetudine sulla riserva dei detti esemplari, e tanto meno sul loro numero.

di solito i primi sono fissati al 5 % (1), non vi è per i secondi alcuna determinazione, nè consuetudinaria nè legale.

In Italia non si è, nemmeno in questo, formata una norma consuetudinaria (2). E ciò è avvenuto perchè accanto ad editori che tengono molto a mettere in commercio esemplari puliti, e a fare larghe distribuzioni di libri per agevolarne lo spaccio, vi sono editori che tengono altra via. Inoltre si deve riconoscere che il numero delle copie gratuite varia secondo la natura del libro, e il pubblico a cui è destinato; secondo che si tratti della prima o delle ulteriori edizioni; che il libro sia pubblicato a sè o compreso in una collezione, ecc. Malgrado però tali considerazioni, parmi opportuno, anche qui, che il legislatore intervenga, attenendosi ad un numero congruo di copie, salvo ai contraenti di stabilirne, nel contratto, un numero maggiore o minore, secondo i casi.

La determinazione del numero delle copie in argomento è assai importante. Infatti esso influisce anche sul numero degli esemplari che, di solito (3), si dànno all'autore (4).

---

(1) Ciò si desume dal fatto che il § 6 della legge 19 giugno 1901, n. 2777, stabilisce che essi non sono computati nel numero degli esemplari permessi, se non eccedono tale quota.

(2) Di solito tali esemplari sono determinati nel 5 % delle copie stabilite.

L'editore Bocca, nella causa intentatagli dall'avv. Ventimiglia Guarnieri a proposito della *leggenda di garanzia*, — e che diede luogo alla sentenza del Tribunale di Roma, del 7 maggio 1906 (*Foro ital.*, 1906, I, 1209) —, sostenne la legittimità di tale uso. Il Bolaffio, nella *Nota* apposta alla detta sentenza, nega tale legittimità.

(3) Dico di solito, perchè alcuni editori si rifiutano di dare estratti per le appendici che vengono inserite nelle traduzioni dei grandi trattati stranieri, e perchè lo stesso fanno alcuni direttori di riviste e di giornali.

Si noti altresì che il Satta, op. cit., n. 31, pag. 123, aderendo alla decisione del Trib. della Senna, 28 settembre 1882 (*I diritti d'autore*, 1886, 37), dichiara non tenuto l'editore a dare esemplari gratuiti all'autore. Tale opinione però mi sembra eccessiva. Potrà infatti essere questione di dargliene più o meno, ma non si deve costringerlo ad acquistare, sia pure a prezzo di costo, le poche copie di cui ha assoluto bisogno.

(4) Anche per detti esemplari non si è formata in Italia una norma consuetudinaria, nè vi è alcuna prescrizione legale. Cfr. invece il § 25 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777; e, su tutta questa materia, De Gregorio, op. cit., n. 96, pag. 300 e seguenti.

Inoltre il numero suddetto deve essere escluso dalle copie, la cui vendita entra nella determinazione del prezzo, che si deve corrispondere all'autore (1). Questi, cioè, non potrà pretendere alcun onorario sugli esemplari suddetti: e ciò è giusto, perchè essi non sono destinati alla vendita. Nè l'autore potrebbe chiederne conto all'editore, salvo espresso patto in contrario, salvo, cioè, se la mancanza di distribuzione gratuita potesse assurgere alla dignità di una violazione del contratto.

**1157.** Anche all'estero, nel contratto di edizione artistica, non vi è uso costante degli esemplari *mains de passe*. E a ragione. Mentre infatti è giusto tirare dei fogli in più dei libri, per supplire quelli deteriorati, si può rifondere la riproduzione artistica in bronzo o in incisione, e che riesca male. Perciò gli esemplari *mains de passe* nei contratti di edizione artistica profitterebbero in fatto totalmente all'editore (2).

**1158.** In Germania, oltre gli esemplari di cui si è discorso, non entrano nel novero delle copie pattuite i cosiddetti *Pflichtexemplare*, quelli, cioè, che l'editore deve mandare per legge alle pubbliche biblioteche (3). Si è già visto che anche in Italia esiste tale obbligo (4): perciò è opportuno averne fatto cenno.

**1159.** Facciamoci ora a considerare l'ipotesi, in cui, per caso fortuito, tutta o gran parte dell'edizione sia andata perduta.

(1) Si è disputato se, nel caso in cui l'editore non abbia tirati gli esemplari *de passe*, possa prelevarne altrettanti dal numero che aveva diritto di riprodurre, e non pagare su di essi onorario all'autore. La giurisprudenza [App. Parigi, 18 marzo 1842 (*Dalloz*, v° *Propriété littéraire*, n. 265), e 26 gennaio 1893 (*Le Droit*, del 21 marzo successivo)] e i pochi autori, che si sono occupati della controversia, hanno ritenuto la negativa. E a ragione, poichè l'editore deve usare di questa facoltà secondo i fini che la consuetudine o il contratto stabiliscono, e non per fare un indebito lucro a danno dell'autore.

(2) Cfr. al riguardo, BALLET, op. cit., pag. 63 e seguenti.

(3) Cfr., al riguardo, DZIATZKO, *Verlagsrecht und Pflichtexemplare*, Berlin 1901; FRANKE, *Die Abgabe der Pflichtexemplare von Druckerzeugnissen*, Berlin 1899; GOLDFRIEDRICH, *Geschichte des deutschen Buchhandels v. westfäl. Frieden bis zum Beginn der klassischen Litteraturperiode* (1648-1740), pag. 233 e seg., Leipzig 1908; KOCHENDÖRFFER, *Buchhandel und Pflichtexemplare*, Marburg 1901.

(4) Cfr. vol. I, n. 667 e seg., e sopratutto n. 673, pag. 475 e seguenti.

Anche negli altri Stati esiste l'obbligo di tale deposito amministrativo, che si compie, per es. in Inghilterra, al « British Museum », e, in Francia, alla « Bibliothèque Nationale ».

Può l'editore procedere ad una nuova edizione dell'opera, per sostituire le copie che sono andate distrutte? E, *a contrario*, può l'autore costringerlo a riprodurre nuovamente l'opera, nello stesso numero degli esemplari convenuti?

Le leggi, che regolano il caso in esame, riconoscono all'editore il diritto di sostituire gli esemplari distrutti, previo obbligo di avvertirne l'autore (1), o anche senza tale obbligo (2). E, a mio avviso, sarebbe contrario all'equità (articolo 1124 Cod. civ.), contestare all'editore tale facoltà, anche secondo il diritto italiano. Può bene avvenire infatti che lo smercio dell'opera sia così promettente, da consigliare l'editore a sobbarcarsi alle spese della nuova riproduzione; e non si comprenderebbe perchè mai l'autore possa negargli tale facoltà, e pretendere di trarre profitto dal caso fortuito che si è verificato.

Ma d'altra parte l'autore non potrebbe, a mio avviso, costringere l'editore a sostituire gli esemplari distrutti (3). L'editore ha adempiuto alla sua obbligazione, col riprodurre l'opera. Se essa, per caso fortuito, è andata in tutto o in parte distrutta, non può rivivere a vantaggio dell'autore un'obbligazione che è stata già adempiuta.

**1160.** Non si può disconoscere, che l'autore abbia interesse a che l'editore non tiri un numero di copie superiore a quello cui ha diritto. Da una parte infatti un numero limitato di copie gli fa sperare di poter procedere, entro breve termine, ad una nuova edizione dell'opera: il che gli procurerà certo una grande soddisfazione morale, e lo metterà in grado di tener conto del progresso scientifico e delle discussioni serene e sapienti sollevate dall'opera sua. D'altra parte il numero maggiore o minore di copie mette in essere una contraddizione di interesse tra autore ed editore. Infatti

---

(1) § 7, legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777.

(2) § 540 Cod. comm. ungherese, del 1875; art. 388 (391) Cod. federale svizzero delle obbligazioni, del 1881. Questo secondo sistema è meno giusto del precedente, poichè disconosce implicitamente il diritto di controllo sulla esistenza e sulle conseguenze del caso fortuito, che spetta senza dubbio all'autore. Cfr. al riguardo, LAUTERBOURG, op. cit., pag. 274 e seguenti.

(3) Il progetto del Codice federale svizzero, del 1879, conferiva tale diritto all'autore, ma in seguito lo si giudicò troppo grave, e fu quindi abbandonato.

all'editore giova stampare un grandissimo numero di copie, sia perchè il costo di esse è in ragione inversa del loro numero; sia perchè, acquisito il diritto ad una edizione, il numero grandissimo di copie gliene prolunga di fatto l'esercizio; sia perchè l'alea di un numero eccessivo di copie può essere diminuita dall'abbassamento, dopo qualche anno, del prezzo di copertina dell'opera, quando essa non è più atta a sostenersi col prezzo primitivo. A sua volta l'autore ha interesse a rientrare nel diritto di disposizione dell'opera sua nel più breve termine possibile, e ha interesse che l'opera acquisti e mantenga sul mercato librario il posto di onore che le spetta.

**1161.** La contraddizione sopra rilevata dimostra l'opportunità di un controllo efficace e sicuro, perchè non venga ecceduto il numero degli esemplari che si ha diritto di riprodurre, e perchè l'editore dia dei conti esatti e sinceri (1). Deve però trattarsi di mezzi di controllo che nè inceppino l'andamento dell'azienda editoriale, nè gettino il discredito su di essa. Quelli infatti che non turbano gli interessi materiali e morali dell'editore sono ammessibili, in applicazione dell'art. 1124 Cod. civ. Gli altri invece sono inammessibili, perchè non si possono far rientrare nel citato articolo.

È infatti incontrovertibile principio di ragione giuridica e naturale, che « chi concede un credito o si crea un diritto, è libero di stipulare per comune accordo quelle condizioni e quelle garenzie ch'ei reputa al suo interesse convenevoli; ma se egli nulla pattuisce, se egli seguita la fede del debitore, non gli è lecito di pretendere garanzie reali che non furono stipulate; tanto meno gli è lecito di ricorrere a provvedimenti odiosi che gli averi e il credito dell'obbligato possono gravemente compromettere. Altrimenti si alterano i rapporti giuridici liberamente concordati colle parti, e la legge del contratto è rotta » (2).

---

(1) Cfr. al riguardo, App. Parigi, 3 agosto 1893 (*Pataille*, 1895, 159); Trib. comm. della Senna, 4 giugno 1896 (*Ibid.*, 1897, 349); Trib. civ. della Senna, 3 aprile 1903 (*Ibid.*, 1904, 190); Appello Milano, 4 dicembre 1900 (*Mon. Trib.*, 1901, 188; *Giur. ital.*, 1901, I, 2, 231); Dina, *Autore e mezzi di controllo nel contratto editorio* (*Cons. comm.*, 1907, 33).

(2) Così efficacemente insegnava la Cassaz. Torino, 1° agosto 1879 (*Giur. Tor.*, 1879, 585). Cfr. negli stessi sensi, e con motivazione altret-

Si tratta dunque di questione di limiti, che appunto perciò è di soluzione non facile, e spesse volte non scevra da difficoltà. Giova perciò esaminare i più importanti mezzi di controllo, che sono stati proposti e richiesti, e dichiarare quali si debbano ritenere ammessibili e quali non, in applicazione dei principî suesposti.

**1162.** Ammessibile sarebbe senza dubbio il *bon à tirer*, largamente usato in Francia e in Germania. L'autore, nel licenziare l'impaginato, vi appone, oltre il *si stampi*, anche il numero delle copie da stampare, ed è fatto obbligo al tipografo di procedere alla tiratura, soltanto quando sia indicato tale numero sulle bozze, ed esso porti la firma dell'autore. A cautelare meglio ambo le parti, gioverebbe adottare la modificazione proposta a tale sistema dal Ferrari: che, cioè, del detto *bon à tirer* si facciano due copie, firmate da autore ed editore, e delle quali una rimanga presso l'autore, l'altra presso l'editore. A cautelare poi più efficacemente l'autore, occorrerebbe adottare anche la proposta del De Gregorio (1): stabilire, cioè, rigorose sanzioni contro il tipografo, anche nel caso in cui questo fosse un dipendente dell'editore.

Con tali modificazioni il sistema attuerebbe una forma di controllo abbastanza efficace e sicura.

**1163.** Per la pubblicità che lo accompagna, si può dubitare dell'ammessibilità del mezzo di controllo istituito dalla *Società italiana degli autori*, cioè la timbratura e la numerazione degli esemplari. La detta Società ha deciso d'instituire un ufficio speciale, che si propone, su richiesta degli autori o editori, di bollare e numerare le copie delle edizioni

---

tanto perspicua, Cass. Milano, 4 febbraio 1865 (*Giur. ital.*, 1865, I, 132); App. Brescia, 27 gennaio 1869 (*Ibid.*, 1869, II, 57).

Il principio in argomento era del resto accolto in Diritto romano, come si rileva dalla L. 10, § 1, Dig. 2, 8, del giureconsulto Paolo, e dal § 41, *Inst.*, 2, 1. Allorchè il creditore o il venditore *fidem debitoris vel emptoris sequutus est*, si riteneva che *contentus esse debet*, e non potesse pretendere garenzie non convenute.

Anche il diritto moderno si è ispirato allo stesso principio. Ne sono prova gli art. 924 Cod. proc. civ. — a proposito del quale sono state emesse le sentenze menzionate al principio di questa nota —; l'articolo 1176 Cod. civ., e l'art. 366 Cod. di commercio.

(1) Op. cit., pag. 277, nota 1.

fatte in Italia, allo scopo di accertarne il numero (1). Tale proposta non ha avuto il successo che avrebbe meritato (2), sia perchè non molto conosciuta dagli autori, sia perchè attua un mezzo di controllo che suona, agli occhi del pubblico, aperta sfiducia nella correttezza professionale dell'editore (3).

E alla scarsa notorietà del mezzo in esame si deve se esso non è stato finora oggetto di disputa davanti i tribunali.

**1164.** Ha dato invece luogo a controversie vivaci, nella dottrina e nella giurisprudenza italiana e straniera (4), l'ammessibilità, in mancanza di espressa disposizione contrattuale, della cosiddetta *leggenda di garanzia*. L'autore, cioè, vorrebbe apporre la sua firma alla dichiarazione da stampare sul retro del frontespizio: « Le copie non munite della firma dell'autore sono contraffatte ». Ora, mentre la giurisprudenza ha concordemente dichiarato inammessibile tale

---

(1) Riproduciamo dai *Diritti d'autore*, 1908, 189, il regolamento formulato per tale timbratura:

Art. 1. — Presso la *Società italiana degli autori* è istituito un ufficio speciale, allo scopo di bollare e numerare le copie delle edizioni fatte in Italia, agli effetti di cui ai successivi articoli.

Art. 2. — Gli autori e gli editori potranno richiedere che la *Società italiana degli autori* abbia ad apporre un timbro numeratore alle copie delle edizioni da mettersi in commercio, allo scopo di accertare il numero delle copie stesse.

Art. 3. — Allorchè gli eredi o gli aventi causa di un autore si siano accordati con chi intendesse pubblicare una o più edizioni di opere cadute nel secondo periodo (a norma dell'art. 9 della legge 19 settembre 1882), potranno richiedere alla *Società italiana degli autori* l'applicazione del timbro numeratore sulle copie delle edizioni stesse, allo scopo di accertare il numero delle copie delle edizioni, su cui spetta ad essi la percentuale determinata dalla legge suindicata.

Art. 4. — La timbratura sarà fatta sui frontespizî.

Art. 5. — I frontespizî devono essere consegnati in numero non maggiore di cinquemila copie per volta. L'ufficio ne rilascerà ricevuta, e riconsegnerà i frontespizî timbrati entro il termine massimo di otto giorni.

(2) Questo risulta dallo scarso provento che la Società degli autori ne ritrae. Nel 1911 esso raggiunse la cifra più elevata: lire 246.

(3) La proposta in esame guadagnerebbe molto in notorietà e perderebbe in asprezza, se il legislatore la imponesse per le opere cadute nel secondo periodo di tutela, dato e non concesso che questo fosse mantenuto nella futura riforma legislativa (cfr. vol. I, n. 660, pag. 456 e seguenti). Usato allora per molte opere, non vi si annetterebbe più quel senso di sfiducia verso l'editore, che ora lo caratterizza.

(4) Il Carelli, op. cit., pag. 62, asserisce a torto che la questione sia stata agitata soltanto all'estero.

mezzo di controllo se l'autore non lo abbia espressamente convenuto (1), la dottrina ha in parte seguìta (2), in parte rigettata (3) tale opinione.

A mio avviso, la giurisprudenza ha, anche in questa questione, indicato alla dottrina l'opinione che merita di essere seguìta. Infatti si sono già posti i principî che devono regolare la materia. Certo il mezzo di controllo in argomento sarebbe efficace, perchè non si può supporre che l'editore si decida a mettere in commercio altre copie, oltre quelle sottoscritte dall'autore, apponendovi la firma falsa dell'autore. Correrebbe infatti troppo grave rischio, per un interesse economico non rilevante nè sicuro. Ma, se di ciò non può dubitarsi, è altrettanto certo che la detta forma di controllo getta il discredito sull'azienda dell'editore (4). Ha un bel dire il De Gregorio (5), che il detto mezzo non è univoco e può

---

(1) App. Milano, 5 dicembre 1901 (*Foro ital.*, 1902, 265, con *Nota* contraria del Piola-Caselli); Pret. Roma, 7 novembre 1905 (*Giur. Tor.*, 1906, 31; *Mon. Trib.*, 1906, 313; *Palazzo giust.*, 1906, 144; *Riv. universale*, 1906, 128); Trib. Roma, 7 maggio 1906 (*Ibid.*, 1906, I, 1209, con *Nota* contraria del Fubini; *Riv. di dir. comm.*, 1906, II, 556, con *Nota* contraria del Di Franco); Cass. Roma, 12 giugno 1907 (*Ibid.*, 1907, II, 322, con *Nota* favorevole del Bolaffio; *Foro ital.*, 1907, I, 738; *La Legge*, 1907, I, 146, con *Nota* favorevole del Chironi; *Boll. propr. int.*, 1908, 452; *I diritti d'autore*, 1907, 126).

(2) Cfr. Bolaffio, *Sul diritto dell'autore di firmare ogni esemplare della sua opera stampata* (*Riv. di dir. comm.*, 1907, II, 322); Chironi, *Sul diritto dell'autore di firmare gli esemplari del proprio libro* (*La Legge*, 1907, I, 146); Dina, *Autore e mezzi di controllo nel contratto editorio* (*Consulente comm.*, 1907, 33); Felici, *Sui diritti d'autore e il contratto di edizione* (*Riv. universale*, 1907, 491).

(3) Cfr. De Gregorio, op. cit., n. 91, pag. 274 e seg.; Di Franco, *Il diritto dell'autore a firmare i singoli esemplari del libro* (*Riv. di diritto comm.*, 1906, II, 556, e *Dir. comm.*, XXV, 1907, 683); Fubini, *Il contratto di edizione e il diritto di controllo spettante all'autore* (*Foro ital.*, 1906, I, 1209); Piola-Caselli, *Un caso interessante di violazione del contratto di edizione* (causa *Vivante-Hoepli*) (*Foro ital.*, 1902, I, 265).

(4) Convengo pienamente col De Gregorio e col Fubini, che sia affatto trascurabile una delle obbiezioni, che parve notevole al Tribunale di Roma, secondo il quale l'apposizione delle firme farebbe subire grave danno all'editore « nel godimento del suo diritto di esitazione dell'opera ». È evidente infatti che il mezzo di controllo in esame procura all'editore ben poco fastidio, e non ne turba gran che il diritto di spaccio. Ha però il grave torto di gittare il discredito sulla correttezza professionale dell'editore.

(5) Op. cit., pag. 278. Anche l'editore Treves, in una lettera al *Giornale delle librerie* (*I diritti d'autore*, 1907, 153), ha dichiarato che l'appo-

ritenersi anche diretto a impedire che altri contraffaccia l'opera, e a scoprire più facilmente le eventuali contraffazioni da parte dei terzi (1). Basta rilevare in contrario che esso suona sfiducia verso l'editore, e in forma pubblica, il che è ancora più grave; e che contro tale pretesa degli autori sono sôrti gli editori, fino a sostenere dei litigi, che hanno percorsi tutti i gradi di giurisdizione. Inoltre lo stesso egregio autore sposta la questione, quando aggiunge (2): « Ma quand'anche fosse univoco il significato di tal mezzo di controllo, non vedo perchè dovrebbe apparire come lesiva dell'onore *una cautela presa da uno dei contraenti*, per assicurarsi dell'esattezza dell'adempimento di una certa prestazione dovuta dall'altro: sotto questo aspetto una grande quantità di clausole contrattuali, imponenti determinate garanzie o controlli, dovrebbero tenersi gelosamente nascoste,

---

sizione della *leggenda di garanzia* non è lesiva del credito o del decoro della ditta editrice.

Vuolsi anche rilevare che, dopo il 373° migliaio del *Cuore di* De Amicis, il libro porta le firme dell'autore e dell'editore, appunto per evitare le contraffazioni da parte dei terzi. Siccome nella specie le parti intendevano raggiungere tale scopo, che diventava principale ed assorbente rispetto all'altro che ha di solito maggiore importanza, riuscirono ad accordarsi sulla leggenda di garanzia, e in una forma davvero non lesiva del decoro dell'editore, perchè sul libro figura anche la firma di questi.

(1) Esagerando tale concetto, il Di Franco è giunto a pareggiare la leggenda di garanzia al marchio: « L'autore distingue l'opera sua, oltrechè con l'elemento ideologico del proprio nome, anche con l'aspetto grafico che esso è solito assumere come firma... L'assenza della firma che si sia soliti di apporre sull'opera dell'ingegno, del prodotto, farà sempre presumere una contraffazione ».

Bene però il Bolaffio, op. cit., pag. 324, ha obbiettato al riguardo: « Il marchio, accertando la provenienza del prodotto industriale, garentisce il consumatore, soddisfatto, della genuinità del medesimo allorchè ne reitera l'acquisto; ma non impedisce che, senza quel marchio, l'identico prodotto si spacci da chiunque. Invece la firma su ogni esemplare di un'opera tende a garantire l'autore contro l'editore che abusi della concessione limitata fattagli di esercitare il diritto alla riproduzione e allo spaccio *esclusivo* dell'opera. Che c'entra in tutto ciò la funzione del marchio? L'acquirente di un libro, dopo averlo letto, ne avrà, ordinariamente, di troppo dell'esemplare acquistato. E se, per qualsiasi motivo, vorrà acquistare altri esemplari e saprà di poterli acquistare a prezzo minore... perchè contraffatti, non si farà uno scrupolo (parlo del volgo dei consumatori!) di acquistare le copie contraffatte. Non è la firma, ma il nome dell'autore sul frontespizio del libro, che ne accerta l'identità ».

(2) Op. cit., pag. 278 e seguenti.

per paura che il discredito colpisca chi le ha acccettate! ». Con ciò la questione è spostata interamente. Qui non si tratta di dichiarare invalida una clausola contrattuale, consentita dall'editore, ma di aggiungere al contratto una garenzia, che l'autore non ha affacciato quando ad esso addivenne, ma che vorrebbe imporre all'editore, durante la esecuzione del contratto. I due casi, s'intende di leggieri, sono completamente diversi, e quindi non può l'uno essere addotto come argomento a favore dell'altro.

Il vero è che il mezzo di controllo in esame non è ammesso nè dalla legge, nè dagli usi mercantili (1). A ragione anzi il Bolaffio ritiene che esso non rappresenta quel termine conciliativo di interessi antagonistici, che è l'impronta equitativa di ogni uso mercantile. E se di ciò non si può dubitare, non si può ritenere che questo mezzo di controllo possa essere imposto, nel silenzio della convenzione, e in applicazione dell'art. 1124 Cod. civ. Esso è anzi, come si è dimostrato, contrario all'equità e non può quindi essere invocato dall'autore, dopo che ha preferito seguire la fede del suo editore. Questi gli può bene opporre che « altrimenti si alterano i rapporti giuridici liberamente concordati colle parti, e la legge del contratto è rotta ».

**1165.** Sono d'altra parte perfettamente d'accordo col De Gregorio, quando sostiene l'inammessibilità dell'esame dei libri dell'azienda editrice. Esso, infatti, è ancora più grave e pericoloso per l'editore, perchè « dà modo ad altri di penetrare nei segreti dell'azienda » (2).

---

(1) Il Tribunale di Roma, nella sentenza citata, così si esprimeva in proposito: « La condizione della firma degli esemplari non si ravvisa conforme all'equità (art. 1124 Cod. civ.), perchè rende più onerosa la condizione dell'editore di fronte a quella dell'altro contraente che è l'autore; e neppure è conforme all'uso, perchè, se pure si legge quella clausola in qualche pubblicazione, non è generalmente usata: mentre l'uso e la consuetudine, per tener luogo di legge, debbono essere di carattere generale, costante ed universale: *diuturni mores consensu utentium comprobati*, e non è in questo senso che vedesi praticata quella formola, con la quale l'autore si riserva il diritto della firma di tutti gli esemplari ».

Del resto nemmeno il Fubini e il De Gregorio, op. cit., sostengono che si sia formato siffatto uso.

(2) Op. cit., pag. 281 e seg. Leggi tutte le esatte considerazioni che il De Gregorio aggiunge in proposito.

Non sono però d'accordo con lui, quando fa una eccezione a tale regola, nel caso che sia stato stabilito il compenso in proporzione del prezzo di copertina (1). E per giustificare tale eccezione, egli rileva che « se l'editore ha accettata una forma di pagamento d'un onorario all'autore che interessa quest'ultimo alla vendita e che lo chiama quindi a partecipare ad una parte delle vicende dell'azienda, non può trincerarsi dietro l'esigenza che sia da tutti rispettato il segreto di essa, per negare all'autore ogni facoltà di ispezione ».

A parer mio, invece, neanche in questo caso è ammessibile la ispezione dell'azienda editoriale, almeno in linea generale.

Invero tale diritto, come l'altro di regolare l'andamento dell'azienda, spetta ai soci, non a quelli i cui rapporti non sono regolati dalla *affectio societatis* (2). Questi ultimi non possono, di regola, stabilire quali beneficî competano loro, nè ingerirsi nell'amministrazione dell'azienda editrice (3), nè ispezionarne i libri commerciali.

Dalla enunciazione della opinione qui accolta, risulta che ad essa si deve fare eccezione, nei seguenti casi:

*a*) quando tra autore ed editore vi sia un vero rapporto di società: come se il primo abbia messo in comune il libro, il secondo le spese di stampa, per speculare sulla pubblicazione e dividersene il guadagno;

*b*) se l'editore, per non corrispondere all'autore l'onorario pattuito, alteri i libri commerciali. In tal caso l'Autorità giudiziaria può conferire all'autore il diritto di ispezionare non solo i registri, ma tutto l'andamento dell'azienda sociale.

**1166.** Ma non si può negare all'autore una certa larghezza nell'esercizio preventivo della vigilanza nella riproduzione dell'opera, quando vi sia giusta causa di sospetto, che l'editore esegua o faccia eseguire un numero di copie superiore

---

(1) Op. cit., n. 94, pag. 297.

(2) Analogo è il caso dell'industriale, il quale abbia promesso agli operai una percentuale sul reddito netto dell'impresa, e del coltivatore nella colonia parziaria.

Cfr. al riguardo, Gianturco, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 178 e seguenti, Napoli 1906.

(3) Pretendere, ad es., che sia dato un maggiore sconto ai librai; che i libri non siano dati a questi in deposito librario, ecc.

a quello convenuto. E che questa vigilanza preventiva debba consentirsi, risulta anche dalla difficoltà, messa nel debito rilievo dal Bolaffio (1), di accertare l'abuso dell'editore, dopo la confezione e la messa in commercio del libro. Si può quindi ritenere, che le parti di accordo possano intendersi sopra alcune forme di controllo, che mentre tutelano efficacemente l'autore, non discreditano l'editore: tale quella di assistere in tipografia alla stampa e alla scomposizione di uno o più fogli dell'opera, o alla sua legatura; di verificare il libro della entrata nel magazzino della Casa, ecc. E se le parti non si saranno messe di accordo sui detti mezzi, potrà bene intervenire il magistrato e ordinare un mezzo di controllo, che tuteli il diritto dell'autore, ma nello stesso tempo non turbi iniquamente quello dell'editore; che insomma faccia equa e corretta applicazione dell'art. 1124 Cod. civile.

**1167**. Talvolta l'editore ha l'obbligo di pubblicare l'opera non solo rispetto all'autore, ma anche rispetto al pubblico, come avviene, per es., nel caso che egli pubblichi l'opera a fascicoli o a volume, ed abbia assunto verso gli acquirenti l'impegno di dare loro l'opera completa (2). Nel caso che l'editore (3) non possa adempiere la sua obbligazione

---

(1) Op. cit., pag. 281.

(2) Nella dottrina e nella giurisprudenza francese si è questionato quanto ai mezzi di provare la sottoscrizione per l'acquisto dell'opera. Si è ritenuto nella giurisprudenza [App. Parigi, 1° maggio 1848 (*Dalloz*, 1849, II, 79), e 2 maggio 1849 (*Ibid.*, 1849, II, 220); Trib. comm. di Aubenas, 14 febbraio 1852 (*Ibid.*, 1852, V, 457); Trib. civ. Largentière, 18 febbraio 1852 (*Ibid.*, 1852, V, 457); Cassaz., 8 novembre 1883 (*Ibid.*, 1884, I, 7)] che l'atto sia commerciale da parte dell'editore e civile da parte dell'acquirente, sicchè non basti, oltre le lire 150, la sottoscrizione di questo ultimo del bollettino di sottoscrizione. Invece la dottrina (cfr. la *Nota* alla citata sentenza della Corte d'Appello di Parigi, in *Dalloz*, 1849, II, 79; Pouillet, op. cit., n. 355, pag. 355 e seg., che cita tanto la detta *Nota*, quanto Rendu e Delorme, n. 802) ritiene che il prospetto e il bollettino di sottoscrizione costituiscono un medesimo atto, e che il primo menziona le obbligazioni dell'editore, il secondo quelle dell'autore.

Per il nostro diritto la questione non ha ragione di essere, poichè non è stato accolto l'art. 1325 Cod. Napoleone, secondo il quale le convenzioni *bilaterali* debbono redigersi in *tanti originali*, quanti sono i contraenti.

(3) Quando si dice editore, in questo caso, s'intende parlare della Ditta editrice, perchè i sottoscrittori hanno contrattato *intuitu domus*, non *personae*. Perciò la loro obbligazione non viene meno, nel caso di morte dell'editore.

occorre distinguere, se ciò sia avvenuto per morte dell'autore o per altra ragione.

Nel primo caso, il contratto si risolve quando sia esaurito il manoscritto lasciato dall'autore, e i sottoscrittori non possono pretendere di restituire i volumi o i fascicoli già pubblicati, e di riavere le somme pagate (1).

Nel secondo caso, i sottoscrittori possono chiedere la risoluzione del contratto con effetto retroattivo, perchè non vi è forza maggiore che esoneri l'editore dall'assunta responsabilità (2).

**1168.** *D) L'editore deve adempiere le formalità stabilite dalla legge.*

Dal principio che, col contratto di edizione, l'editore acquista il diritto *esclusivo* di riprodurre l'opera, deriva che gli incombe l'obbligo di adempiere le formalità stabilite dalla legge, perchè altri non possa procedere alla riproduzione della stessa opera (3). Si è già visto, infatti, quanto valore sia stato conferito dalla nostra legge alle formalità di riserva (4). La loro omissione, nel termine di tre mesi dalla pubblicazione (art. 27), fa diventare lecita la riproduzione o l'incetta dall'estero che altri ne abbia fatto; la loro omissione, entro dieci anni dalla pubblicazione (art. 28), importa addirittura decadenza dal diritto di proprietà intellettuale. Deve perciò ritenersi, giusta il disposto dell'art. 1124 Cod. civ., che l'editore, anche se non abbia assunto espressamente tale obbligo nel contratto, vi sia tenuto, poichè trattasi di una

(1) Cfr. Trib. di pace di Parigi, 12 maggio 1910 (*Gaz. des Trib.*, del 22 maggio successivo).

(2) Si è giunti finanche ad ammettere, che si possa domandare la risoluzione del contratto e il risarcimento di danni, nel caso che l'opera, durante il suo corso diventi scadente. Cfr. Trib. civile della Senna, 27 maggio 1887 (*Gaz. des Trib.*, 1887, II, 33), e 5 febbraio 1906 (*Pataille*, 1906, 199); App. Parigi, 16 gennaio 1896 (*Ibid.*, 1896, 53); Trib. Castelsarrazin, 29 luglio 1909 (*Ibid.*, 1910, I, 147).

Per verità, però, quest'ultima conseguenza che si vuol trarre dall'obbligo assunto dall'autore mi sembra eccessiva.

(3) Oramai vi è la consuetudine, da parte degli editori, di adempiere alle formalità legali. Cfr. il parere della Società degli autori (*I diritti d'autore*, 1886, pag. 3, in nota).

(4) Cfr. al riguardo, vol. I, cap. VI, pag. 469 e seguenti.

conseguenza che, secondo equità, deriva dal diritto a lui trasmesso (1).

**1169.** Ma *quid juris*, se si tratti di seconda o di ulteriore edizione?

Il De Gregorio (2), partendo dal principio che la nostra legge non impone alcuna formalità per le nuove edizioni (3), opina che l'editore non sia tenuto a compierle, anche se siano state omesse dall'editore precedente.

Per verità mi pare che si debba distinguere tra le nuove edizioni, che vengono alla luce entro i dieci anni dalla pubblicazione dell'opera, e quelle che sono pubblicate posteriormente.

Per le prime (4), non vi è ragione per esimere l'editore dall'adempiere le formalità di riserva. La omissione colposa da parte del precedente editore non giustifica, anzi aggrava la sua colpa, perchè, durante il diritto esclusivo a lui trasmesso, si verificherebbe la decadenza dalla proprietà intellettuale.

**1170.** *E*) *L'editore non deve eccedere i diritti che gli sono stati trasmessi.*

Siccome l'editore acquista un diritto su cosa altrui, deve esercitarlo così come gli venne concesso. Perciò è stato deciso, che l'editore cessionario dell'edizione di un'opera compiuta, non può cangiarne la forma della pubblicazione, e quindi non può pubblicare una edizione illustrata, invece di quella senza incisioni che ha acquistata (5); nè chi ha

---

(1) Il deposito fatto dall'editore basta a salvaguardare i diritti dell'autore [cfr. Cass. Roma, 28 dicembre 1909 (*Giust. pen.*, 1910, 637; *Il Filangieri*, 1910, 910; *Mon. Trib.*, 1910, 958); App. Milano, 16 marzo 1911 (*La Legge*, 1911, 1290; *Temi lomb.*, 1911, 344)], sicchè non occorre che questi ripeta le formalità, per rivendicare i suoi diritti o chiedere la punizione dei contraffattori.

(2) Op. cit., n. 92, pag. 283 e seguenti.

(3) Vedi quanto ho scritto nel vol. I, n. 686, pag. 487.

(4) Del resto solo per queste opere interviene il vero e proprio contratto di edizione, perchè, per le altre, essendo già cadute nel dominio pubblico, non può aversi trasmissione del diritto *esclusivo* di riproduzione.

Cfr. al riguardo, n. 1075, pag. 272 e seguente.

(5) App. Lione, 23 giugno 1847 (*Dalloz*, 1847, II, 152).

ottenuto il diritto di pubblicare l'opera in un giornale, può pubblicarla in volume (1).

Inoltre un editore che ha acquistato il diritto di pubblicare parecchie opere di un autore, non può iniziare con esse la pubblicazione delle *opere complete*. Spetta soltanto all'autore decidere se e quando debba far compiere tale pubblicazione, sempre però che egli non leda i diritti di alcun suo cessionario (2).

Infine, nel silenzio del contratto, l'editore non potrebbe consentire alle traduzioni dell'opera (3), perchè violerebbe nello stesso tempo il diritto di sfruttamento economico e quello personale dell'autore.

**1171.** *F) L'editore è obbligato a mettere in vendita l'opera.*

Parrebbe che di ciò non si fosse dovuto mai dubitare, poichè non è presumibile che un editore, dopo avere riprodotta l'opera negli esemplari stabiliti, la confini nei suoi magazzini di deposito, e non cerchi di metterla in circolazione. Eppure non solo si è presentato il caso suddetto, ma è stato ritenuto che solo la *pubblicazione* dell'opera, e non anche la sua diffusione, sia requisito essenziale del negozio giuridico in argomento (4). Giova però rilevare che

---

(1) Trib. Milano, 10 dicembre 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1911, II, 428). A tale sentenza è unita una breve ed acuta *Nota* di Musatti, il quale osserva tra l'altro: « Si può dire che l'edizione in volume *libera* l'opera dalla promiscuità e dalla soggezione a quell'ambiente di lavoro collettivo che è proprio del giornale.

« Il giornale infatti esercita una specie di azione pressante, una specie di livellazione omogenea su tutto quello che si trova nelle sue colonne, tutto quanto riducendo al minimo comun denominatore di *articolo* ».

(2) L'ultimo comma del § 2 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, permette all'autore di pubblicare tale raccolta, quando siano scorsi venti anni dalla pubblicazione delle singole opere. Di solito tale pubblicazione non nuoce alla vendita delle singole opere, perchè si rivolge a un pubblico diverso (Biblioteche, collezionisti, ecc.).

(3) Lo stesso principio vale per i paesi in cui si parlano più lingue; es. per la Svizzera. Cfr. l'art. 382 (387) del Codice federale svizzero delle obbligazioni.

(4) Cass. Firenze, 23 marzo 1911 (*Riv. di diritto comm.*, 1911, II, 563). Per verità il pensiero della Corte non è molto chiaro, ma tale appare, malgrado che verso la fine della motivazione la Corte smentisca ciò che prima aveva detto: « Però, quanto all'*esitare*, se con questa parola equivoca si fosse voluto esprimere il diritto e l'obbligo per l'editore di

il contratto di edizione richiede il comportamento dell'editore alla diffusione dell'opera, che si attua con la riproduzione e la vendita di essa. Anzi la riproduzione è soltanto il *mezzo* per conseguire il *fine*, che le parti si proposero col contratto, cioè la messa in vendita, o altro modo di diffusione dell'opera. Soltanto allorchè l'editore abbia attuato questo, che è il vero oggetto del contratto, può dirsi che egli ha adempiuto l'obbligo suo (1).

**1172.** *Quale attività deve spiegare l'editore nel mettere in vendita l'opera.*

È noto che il successo di quasi tutti i libri non dipende esclusivamente dal loro intrinseco pregio, ma piuttosto dall'attività che l'editore spiega per lànciarli sul mercato librario. Annunzi sulle copertine di periodici; recensioni nelle più importanti riviste; inserzioni nei cataloghi; esposizione nelle vetrine dei librai; offerte da parte dei commessi viaggiatori, ecc., servono a dare all'opera quella notorietà, che è il presupposto indispensabile della sua diffusione (2).

---

vendere l'opera, tale patto, escludendo le pubblicazioni non venali, non è essenziale per la natura del contratto, quantunque divenga sostanziale quasi sempre per volontà esplicita o presunta delle parti. Se poi *esitare* l'opera devesi intendere nel lato senso di compiere tutto quello che occorre per divulgarla, ciò è di essenza del contratto solamente quanto al fatto in genere, ma in tutti i casi le forme speciali, le modalità, la misura ed i termini della pubblicazione dipendono sempre dai patti convenuti, o in difetto dalla specialità dell'opera, dalla sfera maggiore o minore di persone cui è destinata, dalle circostanze atte a variarne l'utilità e lo spaccio, dalle consuetudini generali, dagli usi locali, ecc. E quando il diritto di edizione sia stato, come lo è nella specie, ceduto dall'autore e trasferito nell'assoluto e perpetuo dominio dell'editore, spetta a questo e non più a quello regolarne l'esercizio; a meno che l'editore non sia vincolato da preventive limitazioni contrattuali; ovvero non lo usi, od ometta di usarne pregiudicando, senza una congrua ragione, l'interesse legittimo, rimasto integro nell'autore, alla buonà reputazione, al credito e ai vantaggi morali, ch'egli avrebbe potuto ragionevolmente ripromettersi dalla regolare e non trascurata pubblicazione della sua opera, da lui affidata al cessionario di quel suo diritto ».

(1) Cfr. Musatti, in *Nota* alla sentenza della Corte di cassazione di Firenze (*Riv. di dir. comm.*, 1911, II, 566 e seg.); App. Milano, 5 dicembre 1901 (*Foro ital.*, 1902, I, 265, con *Nota* del Piola-Caselli); Cass. Roma, 12 giugno 1907 (*Ibid.*, 1907, I, 798).

(2) Si noti per altro che gli sforzi dell'editore riuscirebbero vani, se i librai si rifiutassero a *pousser* il libro, come dicono i francesi. Questo

Ora, che l'editore, anche in mancanza di espressa convenzione, debba spiegare l'attività di un avveduto editore, nel mettere in vendita il libro, non può dubitarsi, di fronte al principio generale sancito dall'art. 1124 Cod. civ. E si noti che l'editore non è affatto libero di regolare come gli pare e piace l'esercizio dello spaccio (1), ma deve avere riguardo alla specialità dell'opera, alla sfera maggiore o minore di persone alle quali essa è destinata, ecc. Egli, infatti, non è arbitro assoluto del diritto che gli è stato trasmesso, ma ha con esso assunto l'obbligo correlativo di diffondere l'opera. Perciò egli non può essere arbitro di diffonderla o non, e nemmeno dei mezzi e dell'attività che deve spiegare per tale diffusione, ma deve uniformarsi alla regola dell'art. 1124, e spetta del resto al magistrato dichiarare, se vi si sia o non uniformato.

Come già si è detto, l'attività dell'editore deve adattarsi alle circostanze tutte del caso concreto. Per i libri scolastici, per es., si è dubitato che non basti affidarli in deposito librario, e mandarne in omaggio qualche copia ai professori, ma che occorra anche presentare i volumi alle Commissioni provinciali, che per un triennio scelgono i libri di testo. Invece il libro che si occupa di studî limitati ad una eletta, ma esigua schiera di persone (es. filologia greca, archeologia, papirologia), può essere annunziato soltanto nella Rivista che segue quel movimento scientifico. Si tratta adunque di una questione di fatto, che bisogna decidere *secundum ea quae praeponerentur*. Perciò, anzichè sforzarci di dare una formula, che deve necessariamente riuscire imprecisa, preferiamo dichiarare che il magistrato dovrà valutare caso per caso, se l'editore abbia adempiuta *recte* la sua obbligazione.

**1173**. Si questiona, se l'editore possa pubblicare altra opera sullo stesso argomento.

Qualche autore (2) ha sostenuto che l'editore non possa pubblicare altra opera, sia perchè grave danno riceve l'au-

---

però si verifica di rado in pratica, e limitatamente ad alcuni librai, sicchè esercita scarsa importanza sulla questione.

(1) Vedi *contra*, Cass. Firenze, sentenza cit., 23 marzo 1911 (*Rivista di dir. comm.*, 1911, II, 563); ma, conforme al testo, la *Nota* del Musatti, alla detta sentenza.

(2) Cfr. Rendu e Delorme, op. cit., n. 801.

tore, la cui opera sia stata prima pubblicata, dalla pubblicazione di altra opera sullo stesso argomento, fatta dallo stesso editore; sia perchè questo fatto può indurre l'editore a spiegare per le due opere un'attività variamente intensa; sia, infine, perchè riesce difficile provare questo diverso grado di attività, nei rapporti delle due opere, per poter fondare su tale fatto una domanda di risarcimento di danni.

Ma d'altra parte si è considerato, e a ragione (1), che, almeno in linea generale, non si può consentire a tale limitazione.

Si consideri, infatti, che, nella specie, l'editore fa una concorrenza a sè stesso, e quindi il danno non è esclusivamente dell'autore. Inoltre non si può imporre all'attività dell'editore una così grave limitazione, nè si può legarla ad un'opera, che non è riuscito a imporre sul mercato librario. Che se ciò può far piacere all'autore, cui rimane sempre la speranza che, un giorno o l'altro, arrida all'opera maggiore fortuna, non è giusto, nè equo, che sia imposto all'editore. Questi deve usare della sua attività per la divulgazione dell'opera, con spirito di eguaglianza e senza preferenze; ma non si può pretendere altro.

Non si può tacere tuttavia, che vi sono dei casi speciali, nei quali deve ammettersi la limitazione in argomento.

E in primo luogo ciò avviene, quando essa sia stata espressamente convenuta nel contratto. L'autonomia dei contraenti è, in questa materia, sovrana.

Inoltre può dedursi dal contratto l'obbligo implicito nell'editore, di non pubblicare opere similari. Se, infatti, un Trattato di una qualunque scienza sia stato diviso tra più collaboratori, ognuno dei quali ne abbia scritto una parte, non potrebbe l'editore includere, nello stesso trattato, una altra opera, che si occupi del medesimo argomento già illustrato da altri.

**1174.** Anche la determinazione del prezzo, in mancanza di espressa convenzione, spetta all'editore (2). Questi però

(1) De Gregorio, op. cit., n. 93, pag. 287 e seg.; Trib. Milano, 28 giugno 1901 (*Mon. Trib.*, 1901, 175).

(2) Mette appena conto di rilevare che, nelle successive edizioni, l'editore non è obbligato a mantenere lo stesso prezzo, ma può variarlo, traendo profitto dell'esperienza fatta nella precedente edizione. Cfr. al riguardo, Henneberg, op. cit., pag. 91.

non può fissarlo a suo libito, come ritiene qualcuno (1), ma deve uniformarsi agli usi del commercio librario e della sua azienda; tener conto del costo della pubblicazione, delle condizioni del mercato librario, dei prezzi stabiliti per opere analoghe, ecc.: insomma egli non deve render difficile lo spaccio dell'opera, in vista del prezzo molto elevato (2). La pratica suggerisce di comunicare all'autore la determinazione del prezzo, perchè quest'ultimo possa farvi le sue osservazioni in merito (3). E il sistema sembra prudente, specie perchè, di solito, si riesce ad intendersi.

**1175.** Si disputa se l'editore possa, quando l'opera non si sostenga più al prezzo di copertina, abbassare tale prezzo, o addirittura dare l'opera ai librai di occasione a prezzo tenuissimo (4).

In generale deve essere ritenuta la negativa. Se, infatti, spetta all'editore determinare il prezzo dell'opera; se in gran parte il successo di essa dipende dalla maggiore o minore attività che egli spiega, non gli si può permettere di abbassare il prezzo nel corso dell'edizione, perchè questo getterebbe il discredito sull'opera. Ordinariamente, infatti, si deve all'inerzia dell'editore, più che a difetto dell'opera, se questa non trova acquirenti. Sarebbe perciò iniquo punire l'autore di colpa che non ha commessa, diminuendo il prezzo dell'opera sua, o addirittura vendendola a peso di carta.

Tuttavia possono darsi dei casi, in cui l'editore può essere facultato alla diminuzione di prezzo in disputa. Ciò, per es., avviene, se sia stata pubblicata nel frattempo un'opera concorrente a prezzo minore, e dovuta ad autore meglio o ugualmente quotato nella scienza; se, non vendendosi quasi più l'opera e perdurando ancora per qualche altro anno il diritto trasmesso all'editore, questi la comprenda in una

---

(1) Cfr. Satta, op. cit., n. 43, pag. 127.

(2) Cfr. al riguardo, De Gregorio, op. cit., n. 86, pag. 261 e seguenti; Kohler, *Verlagsrecht*, pag. 474; Lauterbourg, op. cit., pag. 230; e nella giurisprudenza, Trib. Milano, 21 aprile 1901 (*I diritti d'autore*, 1901, 86); e infine il § 520 del Codice di commercio ungherese, del 1875.

(3) Ciò è tanto più necessario nel contratto di edizione irregolare. Cfr. il n. 1241, e sopratutto il n. 1250.

(4) Tale questione, cui ho già accennato per rinviarla qui, nel n. 894, pag. 140, nota 1, riguarda i cosiddetti *bouillons* (cfr. al riguardo, Humblot, *L'édition littéraire au XIX^e siècle*, pag. 262, Paris 1912).

collezione economica a prezzo minore (1); se il prezzo si sia rivelato così eccessivo, da riuscire impossibile vendere l'opera (2), ecc. Insomma quando il ribasso non avvenga per soddisfare soltanto l'interesse dell'editore, intento a spacciare purchè sia l'opera, ma si accordi anche con l'interesse dell'autore alla diffusione dell'opera, potrà essere consentito (3). Perciò deve ritenersi rispondente ad equità e giustizia il § 21 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, che dispone: « L'editore può abbassare il prezzo dell'opera, quando non ne sia leso un legittimo interesse dell'autore » (4). Una formula analoga potrebbe bene essere accolta dal futuro legislatore italiano.

Si noti, infine, che, generalmente, si riconosce all'autore il diritto di preferenza per l'acquisto degli esemplari invenduti, per il prezzo al quale l'editore li ha messi in vendita (5). Ciò, infatti, mentre non nuoce agli interessi dell'editore, salvaguarda il diritto personale dell'autore.

### 1176. *Obbligazioni accessorie dell'editore.*

Oltre le obbligazioni di cui si è parlato, l'editore ne può assumere altre, nel contratto di edizione. Può, per es., obbligarsi a fare eseguire le illustrazioni al libro da un artista di sua fiducia; può obbligarsi — nei paesi in cui si parlano diverse lingue — a stampare anche le traduzioni dell'opera nelle altre lingue del paese; può obbligarsi a stampare alcuni esemplari in carta di lusso, perchè l'autore possa donarli a personalità scientifiche o politiche; può, infine, consentire di corrispondere all'autore un compenso.

---

(1) Cfr. al riguardo, Tribun. Milano, 27 aprile 1901 (*I diritti d'autore*, 1901, 86).

(2) Cfr. Trib. della Senna, 3 aprile 1903 (*I diritti d'autore*, 1904, 110).

(3) Non occorre perciò che autore ed editore si mettano d'accordo tra loro, come pretende ALLFELD, op. cit., pag. 479, perchè sarà difficile mettersi d'accordo, data la contraddizione dei loro interessi. Basterà quindi che le circostanze giustifichino la diminuzione del prezzo, e che questa giovi all'editore e non leda il legittimo interesse dell'autore.

(4) Cfr. al riguardo, DE GREGORIO, n. 93, pag. 284 e seg.; HENNEBERG, op. cit., pag. 91 e seg.; LARDEUR, op. cit., pag. 166; ecc.

(5) Cfr. il § 26 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777; l'art. 16 del progetto preparato nel Congresso di Milano, nonchè *Droit d'auteur*, 1893, pag. 3 e 10.

**1177.** Tra le obbligazioni di cui sopra, la più importante, nei rapporti dell'autore, è l'ultima, sulla quale perciò occorre fermarsi un poco (1).

Purtroppo essa non è molto frequente, perchè, di solito, i rischi della pubblicazione di un'opera sono così gravi, che l'editore li affronta mal volontieri, e talvolta, anzi, esige che l'autore partecipi a tali rischi.

Man mano però che gli autori acquistano fama, gli editori si fanno meno esigenti; e quando si convincono che l'opera può avere un successo librario, non esitano ad accordare un compenso all'autore.

**1178.** Si disputa se il pagamento di un onorario all'autore sia requisito *naturale* o *accidentale* del contratto di edizione: se, cioè, debba ritenersi sottinteso, quando manchino speciali stipulazioni e dichiarazioni; o se debba essere espressamente convenuto.

**1179.** Secondo alcuni (2), in mancanza di espressa clausola contrattuale, l'editore non deve nulla all'autore, perchè la sua controprestazione consiste nella riproduzione dell'opera, non nell'onorario. Questo, anzi, può ben mancare, poichè, come si è già visto, una delle differenze tra il contratto di edizione e la vendita consiste appunto nel prezzo, che nella vendita deve esserci, mentre nel contratto di edizione può mancare.

**1180.** Ma d'altra parte si osserva, che la fortuna di un'opera non deve andare tutta a beneficio dell'editore, e che non è giusto applicare agli autori il famoso *sic vos non vobis* di Virgilio. Sicchè, secondo tale teorica, l'editore è obbligato a

(1) Della prima obbligazione mi sono già occupato nel n. 838, nota 2, pag. 105 e seguenti.

(2) Cfr. Lardeur, op. cit., pag. 171; Appello Parigi, 9 ottobre 1871 (*Pataille*, 1871, 93).

Anche la Cass. Firenze, con sent. 23 marzo 1911 (*Riv. di dir. comm.*, 1911, II, 563, con *Nota* del Musatti), ha ritenuto che, in merito al pagamento dell'onorario, se non vi è espressa stipulazione contrattuale, non « vale riferirsi all'essenza del contratto di edizione, perchè essa si compendia tutta nella pubblicazione, come materia ad un tempo e del diritto ceduto e della controprestazione eseguibile: nemmeno il correspettivo d'una utilità economica è essenziale, non essendo raro il caso di autori che cedano il diritto di edizione gratuitamente, non però *animo donandi*, ma con l'obbligo per il cessionario di provvedere a suo carico alla pubblicazione ».

dare all'autore il rendiconto delle spese e degli introiti della pubblicazione, e a corrispondergli un onorario, che sarà determinato di accordo tra le parti, o dal prudente arbitrio del giudice.

**1181.** Di fronte a queste due opinioni estreme, le leggi, che si sono occùpate della controversia, hanno seguìto un sistema medio.

Invero il § 22 della legge tedesca, 10 giugno 1901, n. 2777, e l'art. 383 (388) del Codice federale svizzero delle obbligazioni dichiarano che « il compenso si ritiene tacitamente convenuto, quando, secondo le circostanze, la cessione dell'opera non può avvenire che dietro retribuzione » (1). A sua volta il § 525 del Cod. di comm. ungherese dispone: « L'autore può pretendere un onorario dall'editore, quando questi siasi a ciò obbligato in modo espresso o tacito. La condizione tacita di un onorario si riterrà esistente, se le circostanze dimostrino che la consegna dell'opera non poteva supporsi che dietro onorario. In questo caso il giudice fissa l'ammontare dell'onorario, secondo le circostanze, ed udito il parere dei periti.

« Lo stesso avviene quando siasi pattuito un onorario in termini generali, senza l'indicazione approssimativa dell'ammontare ».

**1182.** A mio avviso, questa è l'opinione preferibile, perchè non può presumersi che l'autore abbia voluto cedere gratuitamente l'opera sua, e che abbia rinunziato tacitamente all'onorario che gli spetta. Deve però ritenersi che la rinunzia al compenso possa essere anche tacita, come se per altre opere l'autore non abbia preteso onorari (2).

**1183.** In pratica l'onorario da corrispondere all'autore assume varie forme. È cioè determinato:

*a*) o in una data somma;

---

(1) Tale, per es., sarebbe il caso di un'opera scritta per commissione dell'editore; o inclusa in una Raccolta, per cui sia corrisposto a tutti gli autori un compenso proporzionato ai fogli di stampa; o si tratti di scrittori di professione, o che già per altre opere abbiano percepito compenso da parte dello stesso editore.

(2) Quando si tratta della prima opera di un autore, il giudice deve essere piuttosto propenso a dichiarare la rinunzia tacita all'onorario, perchè si può presumere che il principale scopo dell'autore sia stata la pubblicazione dell'opera.

*b*) o in una percentuale del prezzo di copertina delle copie tirate o vendute;

*c*) o in un tanto a foglio di stampa.

**1184**. Il caso più semplice è quello in cui il compenso consiste in una somma determinata, specie se l'opera sia già compiuta, e se sia stabilito anche il tempo in cui l'editore dovrà pagare il compenso.

Può sorgere qualche difficoltà, se non si verifichino entrambe queste ipotesi.

Poniamo, infatti, che l'autore si sia impegnato a dare un libro di 500 pagine, e abbia convenuto un compenso unitario di lire mille. Potrà pretendere tutto il compenso, se il libro risulterà invece di 300 pagine? e potrà pretendere un compenso proporzionatamente maggiore, se risulterà invece di 600 o 700 pagine?

A mio avviso, se la questione non potrà risolversi a termini del contratto, occorrerà risolverla in base ai seguenti principî.

La determinazione del numero delle pagine, specie allorchè si tratta di opera che dovrà essere eseguita, è puramente approssimativa; è cioè ammesso un congruo margine, in più o in meno, entro il quale l'autore può mantenersi. Dice bene il Kohler (1), che la prestazione dell'autore non è una merce e non deve essere giudicata secondo i principî del traffico di merci. E se ciò si deve dire dell'autore, bisogna riconoscere che mentre l'editore non può chiedere la risoluzione del contratto, nel caso che il numero delle pagine non sia proprio quello previsto dal contratto, non può d'altra parte essere costretto a pagare un compenso superiore a quello convenuto, solo perchè si sia ecceduto il numero delle pagine stabilite.

Ma, per quanto largo sia il margine, entro il quale l'autore può a suo libito spaziarsi, non può però ecciderlo. Se lo eccedesse, l'editore avrebbe la scelta: o di domandare la risoluzione del contratto, ovvero di eseguirlo egualmente. In questo secondo caso si potrà pretendere, da una o dall'altra parte, la corrispondente variazione del prezzo, perchè

---

(1) *Verlagsrecht*, pag. 307. Cfr. al riguardo, DE GREGORIO, op. cit., n. 75 pag. 228 e seguenti.

non è giusto che questo resti il medesimo, quando l'opera non sia proprio quella che le parti ebbero di mira.

Quanto poi al tempo, in cui deve essere eseguito il pagamento, se nulla è stato stabilito nel contratto, deve essere eseguito nell'atto della consegna del manoscritto, ovvero dopo la correzione delle bozze, se l'autore abbia assunto sopra di sè anche quest'obbligo. In tal caso, infatti, solo con la correzione delle bozze, può sostenere di aver adempiuto integralmente alla sua prestazione.

Vuolsi infine rilevare che, se il manoscritto perisca, sia pure per caso fortuito, dopo essere stato consegnato all'editore, questi è tenuto a soddisfare all'autore l'onorario pattuito, il quale potrà essere un po' ridotto, se l'autore abbia assunto l'obbligo di correggere le bozze di stampa (1).

**1185.** Come si è detto, l'onorario può anche consistere in una percentuale del prezzo di copertina delle copie tirate o vendute.

Si ha un esempio del primo sistema nel regolamento giuridico del dominio pubblico pagante (art. 30) (2). Vanno esclusi per la determinazione sul prezzo gli esemplari *de passe* (3).

Se non sia stato convenuto entro quale termine dóvrà essere pagato il detto onorario, bisogna decidere che debba essere soddisfatto dopo la tiratura delle copie. E poichè si è già detto (4), che l'editore non può dividere l'opera in più tirature, salvo che ne abbia la facoltà dal contratto, deve pagare il compenso pattuito in una volta sola.

Il secondo sistema — del compenso, cioè, proporzionato al prezzo di copertina delle copie *vendute* — è usato in pratica, allorchè l'editore sia disposto ad assumere soltanto l'alea della pubblicazione, e non anche quella dell'onorario all'autore.

Il pagamento di tale compenso avviene, secondo l'uso librario, una volta l'anno. Si tiene conto delle copie effet-

---

(1) Cfr. in senso conforme, l'art. 387 Cod. federale svizzero delle obbligazioni, il § 33 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, e, nella dottrina, De Gregorio, op. cit., n. 95, pag. 300 e seguenti.

(2) Cfr. vol. I, n. 693, pag. 490 e seguenti.

(3) Vedi *retro*, n. 1156, pag. 322 e seguenti.

(4) Vedi *retro*, n. 1155, pag. 320 e seguenti.

tivamente vendute (1), ne sia stato o non soddisfatto l'intero prezzo. L'editore perciò è tenuto a dare un rendiconto esatto dello spaccio dell'opera. Tale rendiconto però non deve essere dato nella forma tassativa prescritta dall'art. 319 Cod. proc. civ., poichè, come insegna il Mortara (2), « il rendiconto non è esso per sè la materia del rapporto giuridico controverso; ma è il fenomeno, oppure un episodio, di codesto rapporto. Bisogna prendere in considerazione il rapporto fondamentale onde nasce l'obbligo di rendere il conto, ed anche aver riguardo all'oggetto specifico delle partite di entrate che vi vengono iscritte ». Perciò esso può essere dato, secondo i casi, in una forma più o meno rigorosa di quella prescritta dalla legge.

**1186.** Se il compenso sia stato stabilito in un tanto a foglio di stampa, occorre rilevare, che non potrebbe l'editore adottare un formato troppo grande e caratteri minutissimi, perchè il compenso da corrispondere all'autore risulti assai inferiore a quello che fu stabilito nella presumibile intenzione dei contraenti (art. 1124 Cod. civ.). Che se anche, in tal caso, si volesse attribuire all'editore la scelta del formato, bisognerebbe almeno corrispondere all'autore il compenso, che avrebbe percepito, se fossero stati impiegati caratteri tipografici e formato più conformi alla volontà contrattuale. Inoltre, nella determinazione del compenso, vanno calcolati i fogli stampati, senza tener conto degli spazî bianchi o di quelli occupati da illustrazioni.

Quanto al tempo del pagamento, se nulla sia stato stabilito dal contratto, deve ritenersi che il compenso debba essere pagato non alla tiratura di ogni singolo foglio, ma ad opera o volume completo. Se tuttavia l'opera si pubblichi a fascicoli, deve ritenersi che anche il compenso all'autore debba essere corrisposto fascicolo per fascicolo.

Si noti, infine, che, quando siano state stabilite queste due forme di onorario, il perimento del manoscritto prima della pubblicazione, presso l'editore, per caso fortuito, non

(1) Quindi non di quelle date in deposito librario.

(2) *Commentario del Codice e delle leggi di procedura civile*, vol. III, n. 621, pag. 761.

Cfr. in senso conforme, De Gregorio, op. cit., pag. 297 e seguenti.

induce tuttavia l'obbligo di corrispondere all'autore l'onorario pattuito.

**1187.** *Estinzione del contratto di edizione.*

Le cause che mettono fine al contratto di edizione sono le medesime che per gli altri contratti, e si dividono nelle stesse due categorie, secondo che abbiano o non effetto retroattivo (1).

**1188.** Se però le cause in esame sono le medesime che per tutti gli altri contratti, esse prendono talvolta atteggiamenti particolari, in considerazione della particolare natura del contratto in argomento.

Si è visto, per es., che l'autore deve mettere in grado l'editore di riprodurre e pubblicare l'opera; e si è detto (2), che deve consegnargli il mezzo necessario alla riproduzione.

Nel caso in cui egli non intendesse assolutamente pubblicare l'opera sua, l'editore potrebbe adire i tribunali, per la risoluzione del contratto in danno dell'autore, allo scopo di ottenere il risarcimento dei danni che tale fatto gli produce. E i danni suddetti possono consistere tanto nel rimborso delle spese della parziale riproduzione, che per avventura l'editore avesse erogate, quanto nel mancato lucro, che avrebbe ritratto dalla pubblicazione. In alcuni casi speciali potrebbe anche instarsi per l'esecuzione dell'obbligazione, quando ciò fosse possibile. Poniamo, per es., che si tratti della riproduzione di un'opera teatrale. L'editore potrebbe chiedere di essere autorizzato a farla raccogliere per mezzo della stenografia, durante la rappresentazione (3).

**1189.** Vi sono tuttavia dei casi, nei quali si deroga al principio, che il contratto debba eseguirsi.

Poniamo infatti che il contratto di edizione sia stato dichiarato nullo, perchè l'opera che ne forma l'oggetto è immorale.

---

(1) Naturalmente non è qui il caso di trattare la dottrina della estinzione dei contratti. Cfr. al riguardo, PLANIOL, *Traité élémentaire*, vol. II, pag. 425 e seguenti.

(2) Vedi *retro*, n. 1105 e seg., pag. 294 e seguenti.

(3) Conforme, POUILLET, op. cit., n. 288, pag. 301.

In tale caso la turpitudine, che per altro è imputabile ad entrambe le parti, è causa di nullità del contratto, e può essere invocata dall'autore o dall'editore, od anche elevata di ufficio del giudice (1).

**1190.** *« Quid juris » se la consegna del mezzo necessario alla riproduzione sia resa impossibile?*

La consegna del mezzo necessario alla riproduzione dell'opera può essere resa impossibile da caso fortuito: se, per es., esso sia perito in un incendio, in una inondazione, e simili (2); o se l'autore non abbia potuto compiere l'opera, per la morte sopravvenutagli. Deve insomma trattarsi, a norma dei principî generali (art. 1225 e 1226), di eventi dovuti a forze della natura, alle quali sia estranea l'opera dell'uomo; deve, cioè, trattarsi di *una causa estranea non imputabile al debitore, e che gli impedisca l'adempimento della sua obbligazione.* Perciò, se la prestazione, malgrado il caso fortuito, sia diventata soltanto più difficile, l'autore non potrà esimersi dal prestarla.

**1191.** Nella enunciazione del principio generale, al quale si è fatto cenno, non vi sono gravi dissensi, in dottrina e in giurisprudenza. Ma quando si viene alla sua applicazione pratica, agli effetti del rischio e pericolo e della risoluzione del contratto, sono sôrte non poche difficoltà.

Il Carelli (3) ritiene che, a risolverle, basti fare appello alla distinzione tra la *emptio spei* e la *emptio rei speratae.* Egli infatti sostiene che, se siasi stabilita una percentuale sugli utili, la perdita del manoscritto esime l'editore da ogni obbligazione; se invece siasi pattuito un prezzo determinato, l'editore rimane obbligato a corrisponderlo, trattandosi nella specie di *emptio spei.*

---

(1) Cfr. al riguardo, COVIELLO L., *Eccezione elevata d'ufficio sulla nullità del contratto per causa illecita* (*Giur. it.*, 1905, I, 2, 281); FERRARA F., *Il pagamento « ob turpem causam »* (*Studi Senesi*, 1913, 219).

Per la Francia poi, cfr. Cassaz., 23 aprile 1830 (*Journal du Palais*, XXIII, 1830-1831, 402), nonchè la legge 26 maggio 1819.

(2) Cfr. per tutti, COVIELLO N., *Del caso fortuito in rapporto all'estinzione delle obbligazioni*, Lanciano 1895; POLACCO, *Le obbligazioni nel diritto civile italiano*, vol. I, pag. 330 e seg., Roma 1914; App. Milano, 19 novembre 1907 (*I diritti d'autore*, 1908, 57).

(3) Op. cit., pag. 24 e seguenti.

Non occorre lungo discorso, per dimostrare l'erroneità di questo criterio discriminatore, che ha anche il torto di non essere neanche il vero criterio distintivo tra le due specie di vendita. Infatti, il caso tipico di *emptio spei*, il *captus piscium*, si trasformerebbe in *emptio rei speratae*, solo che si pattuisse un prezzo determinato per ogni pesce che si prenderà nella rete.

A me pare che i diversi casi che si possono presentare si debbano decidere a norma dei principî generali.

Se trattasi di *opera compiuta*, la cui consegna debba avvenire *subito*, ed essa perisca quando l'autore sia in mora a consegnarla, il perimento è a danno dell'autore. Ne segue che, pur potendo chiedere la risoluzione del contratto, non potrà pretendere l'onorario convenuto; e anzi sarà tenuto anche al risarcimento dei danni, se egli versi in inadempienza colposa (1).

Se invece l'opera sia perita, quando già l'autore ne aveva eseguita la consegna, e prima che fosse composta per la pubblicazione, bisogna distinguere se il perimento sia dovuto a caso fortuito, ovvero a colpa dell'editore. Nel primo caso l'editore può essere esonerato da responsabilità, quanto al risarcimento dei danni; ma quanto a corrispondere all'autore l'onorario convenuto, occorre richiamare la distinzione già fatta. Nel secondo caso dovrà rispondere dei danni materiali e morali, che col suo fatto ha prodotto all'autore (2).

---

(1) Insomma si applica il noto principio: « *si culpa praecessit casum, casus non excusat* ».

(2) Conforme: Trib. Parigi, 3 maggio 1861 (*Pataille*, 1861, 252); Huard, op. cit., pag. 124, nota 2. Il Carelli, op. cit., pag. 24, esclude il risarcimento dei danni, per lo specioso motivo che, anche perendo il manoscritto, « l'idea che ha generato l'opera, indelebilmente impressa nella mente dell'autore, può produrne un'altra, non eguale, ma simile ». A parte però la grande perdita di tempo, cui sarebbe soggetto l'autore per rifare l'opera, egli potrà e anzi dovrà spesso rinunziare a rifarla da capo, perchè gli mancherebbe l'ispirazione diretta, che si verificò quando la compose. E sopratutto in materia artistica, non è opportuno lavorare seguendo l'ispirazione riflessa di un'opera, che costò fatiche non lievi, e di cui si rimpiange la perdita.

Ma se questo deve considerarsi il caso normale, mi pare opportuno introdurre nella futura legislazione una disposizione analoga a quella del 2° comma del § 33 della legge tedesca: « Tuttavia l'autore dovrà, a richiesta dell'editore, e verso una conveniente retribuzione, fornire un'altra opera sostanzialmente corrispondente, quando ciò possa farsi

. A norma dei principî generali, la consegna si ha per fatta, quando l'editore sia in mora a riceverla, e l'opera sia perita presso l'autore, dopo il verificarsi della mora.

Se invece trattasi di opera *incompiuta*, e che l'autore si era obbligato a comporre su commissione dell'editore, il perimento di essa per caso fortuito rende impossibile l'esecuzione della sua obbligazione, ed estingue necessariamente anche l'obbligazione dell'editore, di corrispondergli il prezzo. Infatti, nei contratti sinallagmatici, l'una obbligazione è la condizione tacita dell'altra, e le parti hanno inteso di obbligarsi in vista dell'altrui controprestazione. Ambo le parti possono perciò chiedere lo scioglimento del contratto.

**1192.** Ed anche la morte dell'autore non sempre esime gli eredi dal consegnare l'opera. Poniamo infatti che questa fosse già compiuta, nel momento in cui l'autore ha stipulato il contratto di edizione. In tal caso gli eredi non potrebbero rifiutarne la consegna all'editore, usando del loro diritto di disposizione dei manoscritti (1), perchè l'autore ne aveva già decisa la pubblicazione prima di morire.

---

con poca fatica, in base agli appunti ancora esistenti o ad altri elementi. Se l'autore offre di consegnare una tale opera entro un termine conveniente, l'editore è obbligato a riprodurre o a diffondere l'opera stessa, in luogo di quella distrutta ». La differenza suddetta deriva dall'aver voluto lasciare arbitro l'editore di corrispondere all'autore altra retribuzione per ottenere una nuova opera; ma quando l'autore voglia darla gratuitamente, l'editore è obbligato a riprodurre la nuova opera, in luogo di quella distrutta.

Infine è stato anche deciso, che l'avviso, che di solito pubblicano nei loro numeri i giornali, che i manoscritti non si restituiscono, non li esime da tale obbligo e dalla conseguente responsabilità, in caso di perdita, se ne sia stata accusata ricezione. Tale decisione può accettarsi, perchè vi è già un atto impegnativo da parte dell'editore, a cui per altro sarebbe troppo grave addossare la responsabilità della perdita di un manoscritto, che egli non ha richiesto nè accettato di pubblicare, e che spontaneamente gli è stato mandato perchè fosse esaminato. In tali sensi ha emesso un voto il Congresso degli editori di Bruxelles (1897), su proposta di Carlo Peeters. Tuttavia parmi che il legislatore italiano debba esaminare, se non sia consigliabile adottare il principio, che, sanzionato nel § 362 del Codice di commercio tedesco, va sempre guadagnando terreno, per l'apprezzabile rispetto della buona fede commerciale, poichè obbliga il commerciante, anche se rifiuti l'offerta, a preservare temporaneamente dal perimento e dal deterioramento le merci speditegli con l'offerta, in quanto ciò possa farsi senza suo pregiudizio.

(1) Cfr. n. 943 e seg., pag. 175 e seguenti.

La risoluzione della controversia presenta gravi difficoltà, quando l'opera, al tempo della morte dell'autore, non sia ancora compiuta.

La giurisprudenza francese ha distinto, secondo che la riproduzione dell'opera sia o non inoltrata. Nel caso che già si accosti alla fine, gli eredi e l'editore dovranno intendersi tra loro per la scelta di un terzo, che coordini il manoscritto dell'autore, o compia addirittura l'opera, segnandola in tal caso col suo nome (1).

Se invece l'opera, pur essendosi cominciata a pubblicare, non possa essere compiuta da altri, perchè troppo ancora ne rimane a fare; o se l'autore, nel suo testamento, ne abbia espressamente inibita la pubblicazione, il contratto dev'essere risoluto (2). E in tali ipotesi, almeno in linea generale, si applicano i principî del caso fortuito, sicchè l'editore non potrà pretendere il risarcimento dei danni, per le spese che abbia sopportate, salvo che queste siano state occasionate per fatto colposo dell'autore. Ciò, per esempio, potrebbe ritenersi nel caso che questi gli avesse fatto credere di avere già completata l'opera, per indurlo a cominciarne la riproduzione, mentre nel contratto era stato stabilito che a questa si dovesse dare principio, solo dopo la consegna del manoscritto di tutta l'opera.

**1193.** Anche la forza maggiore può esonerare l'autore dall'obbligo di consegnare il mezzo necessario alla riproduzione dell'opera. Lasciando da parte la questione, se debba bandirsi dalla scienza del diritto positivo italiano e francese l'espressione « forza maggiore » (3), ci basta dire che, con tale espressione, si deve indicare l'opera dei terzi che si è costretti a subire, e dei quali il debitore non debba

---

(1) Così, per es., è avvenuto per il *Codice penale interpretato* da Giulio Crivellari, che, lasciato incompleto dall'autore, è stato continuato dal Suman.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 28 agosto 1868 (*Pataille*, 1870, 206); App. Parigi, 20 dicembre 1880 (*Ibid.*, 1881, 23).

(3) Ciò hanno sostenuto, con grande acume dialettico e profondità di dottrina, Biermann, *Die höhere Gewalt im englischen und im französischen Recht* (*Archiv für das bürgerliches Recht*, X, 1895, 29), pag. 57 e seg.; Coviello N., op. cit., pag. 82. Ma, per il diritto positivo italiano, la distinzione non può essere contestata. Cfr. Polacco, opera citata, pag. 340 e seguenti.

rispondere. Se infatti il manoscritto sia stato distrutto dalla furia del nemico, o dal saccheggio di bande brigantesche; se l'atto del Principe o la legge abbiano vietato la pubblicazione di una determinata opera o di date categorie di opere, l'autore non sarà tenuto a consegnare il mezzo necessario alla riproduzione (1), e il contratto sarà risoluto.

**1194.** Il contratto di edizione prende fine per la sopravvenienza del termine stabilito al diritto esclusivo dell'editore. Lo stesso deve dirsi per il caso in cui fosse espressamente stabilito che, dopo un certo termine, una delle parti possa denunciare il contratto.

**1195.** Se all'editore sia stato concesso il diritto di eseguire una o più edizioni, il contratto prende fine quando si esauriscono le dette edizioni.

**1196.** *Se l'editore possa sospendere o non eseguire le pubblicazioni.*

Si è disputato, se l'editore possa sospendere, o addirittura non eseguire la pubblicazione dell'opera, allegando che essa non sia del genere di quelle che esegue la sua Casa; o che l'opera sostenga dei principî religiosi, filosofici o politici, contrarî ai suoi (2); o che l'opera sia contraria alle leggi; o che, per le accresciute tariffe degli operai, non metta più conto di eseguirne la riproduzione; o che sia venuto a mancare lo scopo, al quale l'opera doveva servire.

Il Rosmini (3) pensa che sia « onorevole ufficio dell'Autorità giudiziaria l'apprezzare, se siavi motivo sufficiente per giustificare il rifiuto di pubblicazione ».

---

(1) Se però la pubblica Autorità avesse imposto soltanto alcune modificazioni, bisogna distinguere gli obblighi che, rispetto ad esse, assume l'autore, e quelli che assume l'editore. Il primo può rifiutarsi di eseguire anche la più leggiera modificazione dell'opera sua, perchè è lui che deve decidere in quale forma essa deve essere data al pubblico. Il secondo invece è tenuto ad accettare l'opera con le modificazioni indicate dalla censura e che l'autore voglia introdurvi, salvo che possa dimostrare che non avrebbe accettato di contrattare, se gli fosse stata presentata l'opera così emendata.

(2) Abbiamo visto invece — n. 758 e seg., pag. 43 e seg. — che l'autore può ritirare l'opera dal commercio, quando creda ciò conveniente alla sua reputazione.

(3) Op. cit., pag. 376.

A mio avviso, però, tale opinione non può essere seguìta, almeno nella formula generale con cui è stata enunciata.

Invero, occorre distinguere i varî casi, perchè gli uni comportano una soluzione recisamente negativa; gli altri dànno luogo a qualche dubbio, avuto riguardo che la loro soluzione dipende dall'opinione che si adotta relativamente alla cosiddetta clausola *rebus sic stantibus*.

**1197.** Allorchè l'editore voglia sospendere o non eseguire la pubblicazione, adducendo che l'opera contrasta col genere di quelle che esegue la sua Casa, o con i suoi principî religiosi, filosofici o politici, bisogna negargli tale diritto. O, per meglio dire, poichè *ad factum nemo cogi potest* (art. 1220 Cod. civ.), l'autore potrà chiedere di essere autorizzato a fare adempiere la pubblicazione egli stesso, a spese dell'editore (1). Infatti questi deve imputare a sua colpa, se ha assunto l'obbligo della pubblicazione, senza prima esaminare, se l'opera si accordasse colle pubblicazioni della sua Casa, con gli scrupoli della sua coscienza, o con le condizioni del mercato librario.

**1198.** Quanto poi al caso in cui le spese di stampa siano tanto aumentate, che non convenga all'editore intraprendere la pubblicazione alla quale aveva già acconsentito, giova obbiettare che il contratto di edizione è di natura aleatoria, e che gli obblighi dell'editore hanno trovato il loro corrispettivo nelle miti pretese dell'autore. D'altronde l'editore è in colpa per avere, preparato ai guadagni e non alle perdite, assunta a cuor leggiero una obbligazione, dalla quale perciò non può sciogliersi di proprio arbitrio (2). Se fosse altrimenti, riuscirebbe assai agevole trovare dei pretesti per non adempiere all'obbligazione contratta: il che certo non si può consentire. E la dottrina e la giurisprudenza sono oramai così ferme in questa opinione, che l'hanno mantenuta (3), anche quando l'editore alleghi di sospendere la

(1) Cfr. al riguardo, L. Ferrara, *L'esecuzione processuale indiretta*, Napoli 1915; Sarfatti, *Per una maggiore tutela delle obbligazioni di fare o di non fare* (negli *Studi in onore di Chironi*, vol. I, 481).

(2) Cfr. al riguardo, App. Ancona, 21 febbraio 1874 (*Giur. ital.*, 1874, I, 2, 113).

(3) Si rilevi però, in contrario, che l'articolo 18 della legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2777, faculta l'editore a disdire il contratto, qualora,

pubblicazione, per tema di sequestro dell'opera, come che contraria all'ordine pubblico (1).

**1199**. Quanto poi all'altro motivo: che l'opera sia contraria alle leggi, ritengo che, in tal caso, la sua pubblicazione costituirebbe un delitto, e perciò l'editore potrebbe ben chiedere la risoluzione di un contratto, la cui causa sia, o sia divenuta, illecita (2).

**1200**. Ma, come si è detto, è dubbio se l'editore possa rifiutarsi di eseguire la pubblicazione, adducendo che ne sia venuto a mancare lo scopo (3). La risoluzione di tale controversia dipende dalla teoria che si adotta in merito all'ammessibilità, nel nostro diritto, della clausola *rebus sic stantibus*.

### 1201. *La clausola « rebus sic stantibus »*.

Il De Gregorio (4) opina che la clausola in argomento debba ritenersi sottintesa in tutti i contratti di edizione, poichè, in essi « i contraenti si sono obbligati ad osservare un certo contegno, in base a quelle constrizioni di fatto che si verificano nel momento della conclusione del contratto, e il perdurare di queste forma il presupposto delle obbli-

dopo la conclusione di esso, venga a mancare lo scopo dell'opera. Anche in tale caso, però, resta integro il diritto dell'autore alla retribuzione convenuta.

Si ricordi poi, per l'Italia, il Decreto luogotenenziale 27 maggio 1915, n. 739, che dichiara la guerra caso di forza maggiore, agli effetti del risarcimento dei danni.

(1) Cfr. Trib. civ. della Senna, 25 febbraio 1863 (*Pataille*, 1863, 110); App. Parigi, 2 dicembre 1897 (*Ibid.*, 1899, 61); Trib. comm. della Senna, 28 dicembre 1905 (*La Loi*, del 4-5 febbraio 1906).

È stato tuttavia deciso che, se il sequestro sia già avvenuto, l'editore non è tenuto ai danni, per avere sospesa la pubblicazione. Confronta App. Parigi, 5 marzo 1858 (*Pataille*, 1858, 221); Trib. comm. della Senna, 28 dicembre 1862 (*Ibid.*, 1863, 109).

(2) Un mutamento di Governo potrebbe, per es., determinare l'editore a sospendere la pubblicazione di un libro, che lo esporrebbe ai rigori della legge.

(3) Poniamo, per es., che si tratti di un'opera di circostanza, il cui manoscritto l'autore non faccia tenere a tempo, per potere essere riprodotto.

Cfr. in proposito, Henneberg, op. cit., pag. 100 e seguenti.

(4) Op. cit., n. 103, pag. 311 e seg. In senso conforme, anche prima della legge del 1901, cfr. Waechter, op. cit., pag. 383.

gazioni assunte... Ripugna al comune senso giuridico che si debba negare al tempo, rispetto al vincolo una volta contratto, quella forza di dissolvimento che tuttavia esso esercita sulle circostanze di fatto, le quali solo indussero le parti a sottoporvisi ». E che la necessità di questo principio generale sia vivamente sentita, risulta, secondo l'egregio autore, dal fatto che alcune legislazioni hanno dedicato una norma speciale a tale applicazione (1).

**1202**. Per conto mio, ho già in altra occasione dichiarato, che non mi pare si possa elevare la clausola *rebus sic stantibus* alla dignità di principio generale, nel diritto privato (2). Certo, fin dal Diritto romano, si trova qualche accenno alla clausola suddetta. Ma gli scrittori di diritto comune negano che, in generale, si possa non sottintendere tale clausola (3), perchè l'interprete non può creare una *praesumptio juris*, che non è stata fissata dalla legge. D'altra parte non mancarono e non mancano scrittori che le fecero buon viso (4), poichè secondo loro la clausola in esame forma condizione del consenso, e non è equo che una parte profitti di mutate circostanze, per imporre all'altra un contratto, che questa non avrebbe certo accettato, se avesse preveduto il mutamento suddetto. E a sostegno della loro dottrina invocano l'art. 1124 Cod. civile. Siccome esso prescrive che i contratti debbono essere eseguiti di buona

---

(1) Cfr. §§ 18 e 35, legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777; § 531, n. 3, Cod. comm. ungherese; art. 68, legge russa, 28 marzo 1911.

(2) Cfr. *In tema di rinunzia a ricorso per cassazione* (*Giur. ital.*, 1913, I, 1, 601); nonchè *La dottrina dell'autonomia della volontà*, n. 391, pag. 1083 e seg. Cfr. sulla clausola in argomento, anche Barsanti, *Risolubilità dei contratti a lungo termine pel successivo mutamento dello stato di fatto* (*Arch. giur.*, 1899, IV, 1); Cogliolo, *La così detta clausola « rebus sic stantibus » e la teoria dei presupposti* (negli *Scritti vari di diritto privato*, pag. 365, Torino 1910); L. Coviello, *Contratto preliminare* (nella *Enciclopedia giuridica del* Mancini, n. 61 e seg., pag. 138 e seg.); Dusi, *Sulla clausola « rebus sic stantibus »* (*Rivista di diritto commerciale*, 1915, II, 148); Manara, *Sulla clausola « rebus sic stantibus » nei contratti continuativi di fornitura* (*Ibid.*, 1916, II, 46); Pfaff *Die clausel « rebus sic stantibus » in der Doctrin und der österreichischen Gesetzgebung* (nella *Festschrift für Unger*, pag. 225 e seguenti).

(3) Cfr. L. Coviello, op. cit., pag. 139.

(4) Cfr. al riguardo, Osti, *La così detta clausola « rebus sic stantibus » nel suo sviluppo storico* (*Riv. di dir. civ.*, 1902, 1), e *Appunti per una teoria della « sopravvenienza »* (*Ibid.*, 1913, 471).

fede, ed obbligano non solo a quanto è nei medesimi espresso, ma anche a tutte le conseguenze che, secondo l'*equità*, l'uso o la legge ne derivano, bisogna ritenere che la clausola suddetta sia sottintesa in tutti i contratti.

**1203.** Ma contro l'adozione della clausola, come principio generale, si può obbiettare che l'irrevocabilità dei contratti costituisce uno dei canoni fondamentali in materia di obbligazioni (1). Inoltre manca un criterio obbiettivo sicuro, per determinare quali specie di circostanze debbano considerarsi come essenziali, perchè venga meno l'efficacia del consenso, e quali no. Lo stesso De Gregorio riconosce la serietà di tale obbiezione, ma, invece di trattenersi dall'elevare a principio generale la clausola in argomento, conchiude che « siamo, se non erro, in uno di quei casi in cui la posizione di un principio giuridico richiede al magistrato, chiamato ad applicarlo, più che una speciale perizia d'interprete della legge, molto buon senso ».

Ora, se il magistrato deve esaminare, caso per caso, quando tale clausola debba sottintendersi e quando non, bisogna riconoscere che non siamo più di fronte ad un principio generale, ma ad una questione di fatto, che occorre decidere *secundum ea quae praeponerentur*. E in ciò sono pienamente d'accordo col De Gregorio, il quale, come

(1) Ecco come si esprimeva al riguardo la Corte di appello di Catania, nella sentenza 5 aprile 1870 (*Giur. ital.*, 1870, II, 266): « Le convenzioni sono leggi per coloro che le hanno formate, e, se fosse altrimenti, si verrebbe ad annientare la buona fede dei contratti, si renderebbe incerto il diritto di ciascuno, se ne altererebbero le condizioni, e verrebbe a spargersi la diffidenza sugli atti che la legge deve circondare di tutta la sua protezione, la quale in ogni tempo si è mostrata severa sulla inflessibile osservanza dei contratti; e con ciò si rende omaggio alla pubblica morale, la quale esige che fosse chiuso l'àdito a chiunque voglia con il variar di consiglio, colla più manifesta callidità, e con il danno altrui, tentare di render vane le convenzioni legalmente formate (L. 75, Dig. *de vectigalibus*).

« Nell'opposto sistema si verrebbe a dare alla legge un'interpretazione la più immorale e flagiziosa, *et ad flagitium nos deduci*, giusta il salutare avvertimento dell'illustre Gotofredo, ove l'interpretazione si troverebbe in urto coi principî più sani del diritto, colla morale e colla giustizia ».

La Cassazione di Firenze è la più restia ad ammettere la clausola in argomento nel diritto vigente. Cfr. sopratutto la sentenza 20 aprile 1914 (*Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 627), 634 e seguenti.

si vede, ha, di fronte all'applicazione pratica del principio, riconosciuto che bisognava procedere guardinghi.

**1204.** Il vero è che la clausola in esame non solo non è stata riconosciuta dal legislatore come un principio generale, ma non potrebbe essere riconosciuta come tale, in un perfetto ordinamento giuridico. Il giudicare degli effetti dei contratti si risolve sempre in una questione di specie, e quindi di fatto. Vi sono contratti che, o per il loro oggetto, cioè per la prestazione dedotta nel contratto, e il cui raggiungimento costituisce lo scopo che le parti si proposero (1); o per l'intenzione, espressa o tacita, dei contraenti, s'intendono stipulati sotto la condizione, che permanga immutato lo stato di fatto esistente al tempo in cui vennero conchiusi. Ed è indifferente, che i contratti suddetti abbiano o non tratto successivo. Se infatti io abbia acquistato una area, con lo scopo di costruirvi un albergo, che, secondo il piano regolatore della città, si sarebbe trovato presso un pubblico edificio molto frequentato; se di questa mia intenzione abbia fatta espressa condizione del contratto, e il piano regolatore non sia stato approvato, il contratto deve risolversi. E deve risolversi anche il contratto, in cui venga a mancare l'oggetto, perchè, in tale caso, sopravviene la impossibilità di eseguire l'obbligazione (2).

(1) « L'oggetto del contratto — si legge nella sentenza 30 giugno 1898, delle Sezioni Unite della Corte di cassazione di Roma (*Gazz. del Proc.*, 1898, 389; *Giur. ital.*, 1898, I, 1, 921) — non può essere inteso in senso astratto ed assoluto, ed in quel *genus summum*, che non abbia confini prestabiliti, ma dev'essere necessariamente circoscritto ed individualizzato in quella prestazione determinata, o almeno determinabile, sulla quale soltanto rendesi possibile di far convergere il consenso delle parti contraenti ».

(2) Cfr. la famosa sentenza, resa dalle Sezioni Unite della Corte di Cassazione di Roma, il 12 aprile 1913, a proposito della fornitura all'esercito borbonico (*Foro ital.*, 1913, I, 985). In essa opportunamente si legge: « A buon diritto l'Amministrazione ricorrente osserva, in base alla decisione cui fu di epilogo la massima stessa, che oggetto e causa di un contratto di fornitura militare, specifica o generica che sia, deve necessariamente essere quello di provvedere ai bisogni di un determinato esercito, pel quale il contratto sia stipulato: sicchè estinto, con lo Stato cui apparteneva, l'esercito pel quale la fornitura fu pattuita, il contratto viene meno: *res incidit in eum casum a quo incipere non poterat* ».

In senso conforme si era pronunziata la stessa Corte, con la sentenza del 30 giugno 1898, citata nella precedente nota.

D'altra parte vi sono dei contratti continuativi, che rimangono in vita, anche se vengano a variare le condizioni di fatto nelle quali furono stipulati. Si supponga che un industriale abbia preso in fitto il passaggio per l'accesso al suo opificio. Malgrado che questo si sia mutato da modesto opificio in uno stabilimento grandioso, il contratto non può sciogliersi, perchè, nell'intenzione espressa o presunta delle parti, esso doveva continuare a rimanere in vita, anche se si fosse realizzato il progresso di tale industria.

**1205**. Adunque, nel diritto privato (1), la clausola in esame non può essere accolta come uno dei principî generali del diritto. Lo stesso deve dirsi a proposito del contratto di edizione. Perciò potrà ben essere risoluto il contratto relativo alla pubblicazione di un'opera scolastica, se sia soppresso o profondamente modificato l'insegnamento della materia, trattata nell'opera (2). Ma ciò avverrà, non per applicazione della clausola *rebus sic stantibus*, ma perchè è venuto a mancare lo scopo, che i contraenti si proposero: quello, cioè, di pubblicare un libro, destinato all'insegnamento. Lo stesso bisogna dire dell'altro caso, addotto dal De Gregorio, riferentesi all'autore, che voglia esimersi dalla continuazione di un'opera, il cui fondamento sia stato nel frattempo dimostrato falso o inesatto dai progressi della scienza; o di un'opera che oramai l'autore ha ripudiata, perchè non risponde più alla sua concezione letteraria, artistica o scientifica (3). Anche qui infatti *res incidit in eum casum a quo incipere non poterat;* anche qui è venuto a mancare lo scopo del contratto — che è certo quello di pubblicare un'opera adatta allo spaccio —; ed è venuto a mancare non solo rispetto all'autore, come crede il De Gregorio, ma anche riguardo all'editore.

**1206**. Mi sembra che la teorica, così motivata ed intesa, assuma più precisa e sicura determinazione. Infatti non si vaga più nell'incerto, nè si parla di un principio generale,

(1) Parlo sempre del diritto privato, in contrapposto al pubblico, dove si verifica l'applicazione della clausola in argomento.

Cfr. al riguardo, le mie citate Monografie.

(2) È uno dei casi addotti dal De Gregorio, op. cit., pag. 312.

(3) È il caso di Anatole France, al quale ho accennato più sopra, n. 765, pag. 47, nota 2, e n. 1150, nota 2, pag. 316.

che per verità non esiste, e che anzi il legislatore non può sancire, perchè esso menerebbe all'abolizione della irrevocabilità dei contratti. Invece, con la teorica qui accolta, il giudice ha un criterio sicuro per giudicare, se, nella intenzione delle parti, il contratto era destinato a mantenersi immutato, o a sciogliersi, qualora si fossero modificate le circostanze di fatto, nelle quali fu stipulato.

**1207.** ***Se il contratto si sciolga nel caso di morte dell'editore.***

Si è questionato se, in assenza di patto espresso, il contratto di edizione si sciolga, nel caso che sopravvenga la morte dell'editore.

**1208.** La risoluzione della controversia è strettamente connessa all'altra, relativa all'elemento personale del contratto: se esso, cioè, debba o non considerarsi stipulato *intuitu personae.*

Le opinioni della dottrina e della giurisprudenza sono divise (1).

**1209.** Alcuni (2) ritengono che la persona dell'editore sia uno degli elementi essenziali del contratto: come l'editore si è obbligato in vista della fama dell'autore, o perchè ha avuto fiducia nel talento di questi; così l'autore ha consentito a trattare con quell'editore che meglio lo affidava, per il credito e le relazioni della sua ditta, per la cura tipografica e la correzione della stampa, per lo spirito moderno di pubblicità e l'attitudine a imporre l'opera nel mercato librario. Se quindi si presume che ognuno abbia contrattato per sè e per i suoi eredi e anche per i suoi aventi causa (art. 1127 Cod. civ.), è vero pure che vale la regola contraria, quando, per sua natura, la convenzione sia assolutamente personale (art. 1127), e quando si tratti di una

---

(1) Cfr. al riguardo, RATZENBERGER, op. cit., pag. 207 e seguenti.

(2) Cfr. DE GREGORIO, op. cit., n. 107, pag. 320 e seg.; NION, op. cit., pag. 293; PERCEROU, *Des faillites et banqueroutes et des liquidations judiciaires* (nel *Traité de droit commercial* del THALLER), vol. II, pag. 33, nota 1; Trib. Milano, 31 luglio 1911 (*Giur. ital.*, 1911, I, 2, 640 e 647).

Il KOHLER, op. cit., pag. 259, considera il contratto di edizione analogo al contratto che interveniva tra signore e vassallo nel diritto feudale.

obbligazione di fare (articolo 1139). E siccome nel contratto in argomento non può disconoscersi l'importanza del *momento dell'individualità*, come dicono i giuristi tedeschi, il contratto deve ritenersi conchiuso *intuitu personae*, sicchè, ove si voglia a ciò derogare, si deve farlo con clausola espressa.

**1210.** Altri invece sostengono che il contratto di edizione sia personale soltanto rispetto all'autore (1). L'editore soltanto ha acconsentito al contratto, in vista della fama dell'autore, o perchè ha avuto fiducia nel suo talento. Invece l'autore ha trattato con l'editore per motivi *oggettivi* — es. per le migliori condizioni che gli faceva —, e non perchè quell'editore e non altri esercitasse il diritto di edizione. Certo anche il credito e le relazioni della ditta editrice, la cura tipografica e lo spirito moderno di pubblicità dell'editore sono presi in considerazione da qualunque autore serio; ma esse non sono decisive, per spingere l'autore al contratto. Se ne conchiude quindi, che *il momento dell'individualità* è limitato alla persona dell'autore, e può essere esteso all'editore, soltanto allorchè questo risulti espressamente dal contratto.

**1211.** Nè mancano le teorie intermedie.

Il Rosmini (2), per es., sostiene che si debba distinguere il caso che esige perizia, attitudini e cognizioni particolari (riproduzioni artistiche), dall'edizione puramente tipografica « la quale non presenta tali differenze tra uno stabilimento e l'altro, che lasci presumere avere l'autore stipulato con ispeciale riguardo all'editore col quale contrasse » (3).

**1212.** Altri ritengono che, mentre per le prime edizioni sia importante il *momento personale*, esso sia invece affatto trascurabile per le posteriori, avendo l'opera già subìta la prova del fuoco.

**1213.** Altri non credono di appigliarsi ad alcun partito, ed affermano che la questione debba risolversi secondo i patti del contratto, mentre appunto si tratta di sapere quale decisione debba adottarsi in mancanza di espressa stipulazione.

---

(1) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 347 e 349, pag. 350 e seguenti.

(2) Op. cit., pag. 378 e seguenti.

(3) Lo stesso si verificherebbe, se oggetto del contratto fosse una traduzione, una elaborazione, ecc.

**1214.** Infine la Corte d'appello di Parigi (1), seguìta da autorevoli giuristi, ha deciso che il contratto deve generalmente considerarsi fatto non in considerazione dell'editore (*intuitu personae*), ma della sua ditta commerciale (*intuitu domus*), salvo che, dai patti di esso, risulti che sia stato stipulato proprio in considerazione della persona dell'editore.

**1215.** E a me pare per verità che questo sia il criterio più esatto, perchè l'autore si è deciso a scegliere l'uno piuttosto che l'altro editore non in vista della persona di questi, ma della reputazione della casa commerciale da lui rappresentata (2).

**1216.** Risoluta nel detto senso tale questione preliminare, non può dubitarsi che la sopravvenuta morte dell'editore non debba, almeno generalmente, avere influenza sulla risoluzione del contratto. Invero a ragione rileva il De Gregorio (3), che non può presumersi che i contraenti abbiano considerato questo, che è evento *normale* della vita di una azienda, come una causa di risoluzione del contratto; e d'altronde, di solito, quando avviene la trasmissione ereditaria, l'azienda continua a funzionare col medesimo indirizzo impressole da chi l'ha amministrata fino a quel momento.

**1217.** Questo però non toglie che, in qualche caso speciale, debba andarsi in opposta sentenza: quando, cioè, la natura del contratto, per la speciale abilità che richieda la riproduzione dell'opera, possa far presumere che si sia contrattato *intuitu personae*, anzichè *intuitu domus*. Però l'onere di tale prova spetta all'autore, se la sua intenzione non risulti espressamente dal contratto.

**1218.** *Se l'editore possa cedere ad altri i diritti che gli derivano dal contratto di edizione* (4).

Anche in questa controversia si ripercuotono i dissensi che ho esaminati, a proposito dell'elemento personale del contratto di edizione.

---

(1) Sentenze 20 aprile 1894 (*Dalloz*, 1894, II, 241); 16 gennaio 1896 (*Ibid.*, 1896, II, 326), e 1° febbraio 1907 (*Ibid.*, 1910, II, 206).

(2) Non può infatti disconoscersi che il nome dell'editore sul libro sia già una raccomandazione per il pubblico.

(3) Op. cit., n. 106, pag. 324 e seguenti.

(4) Cfr. Alexander Katz, *Gutachten über die Frage: Darf der Verleger das Verlagsrecht ohne Einwilligung des Autors an Andere abtreten?*

**1219**. Alcuni (1), partendo dal principio che il contratto, interceduto tra l'autore e l'editore, non sia stipulato *intuitu personae*, ne derivano la conseguenza, che l'editore possa disporre a suo talento del diritto trasmessogli. E fanno inoltre considerare, che l'opinione contraria riuscirebbe a vincolare l'editore a non cedere la sua azienda e a non ritirarsi dagli affari, il che rappresenta certo un inconveniente maggiore del danno ipotetico, che l'autore risentirebbe dalla cessione dell'azienda o anche dal singolo contratto che lo riguarda.

**1220**. Altri (2) ammettono la cedibilità di tutti o dei singoli contratti di edizione, solo se l'opera sia stata già stampata, perchè, a loro avviso, la messa in vendita dell'opera ha scarsa importanza per l'autore (3).

---

(*Verhandl. des XXV. Deutschen Juristentages*, 1900, II, 147 e seg.); BIRKMEYER, *Die Kodification des Verlagsrechts*, pag. 20 e seg.; HENNEBERG, op. cit., pag. 114 e seg.; HILLEBRAND, op. cit., pag. 103 e seg.; HINSCHIUS, *Ist der Buchhändler das an einem Werk ihm vertragsmässig zustehende Verlagsrecht ohne Zustimmung des Verfassers zu veräussern berechtigt?* J. W. 1840, pag. 305; KIRCHHEIM, *Soll der Verleger berechtigt sein, das Verlagsrecht ohne Zustimmung des Autors zu übertragen* (*Deutsche Juristen-Zeitung*, 1900, V, 389); LABAND, *Die Uebertragbarkeit des Verlagsrechts* (*Ibid.*, 1901, VI, 106); LEHMAN, *Zur Uebertragbarkeit des Verlagsrechts* (*Ibid.*, 1901, VI, 45); OSTERRIETH, *Soll der Verleger bereichtigt sein, das Verlagsrecht ohne Zustimmung des Autors zu übertragen?* (*Verhandl. des XXV. Deutschen Juristentags*, 1900, II, 183 e seg.); RABEL, *Die Uebertragbarkeit des Urheberrechts nach dem österreichischen Gesetze vom 26. December* 1895 (*Zeitschrift für das Privat- und öffentliche Recht der Gegenwart*, XXVII, 1900, 71); RIEZLER, op. cit., pag. 358 e seg.; STRANZ, *Die Uebertragbarkeit der Rechte des Verlegers aus dem Verlagsvertrag unter Berücksichtigung des neuen Entwurfs eines Gesetzes über das Verlagsrecht* (*Festgabe für Richard Wilke*, Berlin 1900).

(1) Così BLANC, op. cit., pag. 104 e 110; CARCANO, op. cit., n. 56; COSACK, *Lehrbuch des Handelsrechts*, pag. 415, Stuttgart 1898; DE GREGORIO, op. cit., n. 106, pag. 317 e seg.; EISENMANN, op. cit., pag. 54 e 72; GIERKE, *Deutsches Privatrecht*, pag. 808; HUARD (*fils*), op. cit., n. 82; POUILLET, op. cit., n. 349, pag. 352 e seg.: PÜTTER (IH. STEPH.), *Der Büchernachdruck nach ächten Grundsätzen des Rechts geprüft*, pag. 62, Göttingen 1774; SATTA, op. cit., n. 51, pag. 129.

Quanto poi alla giurisprudenza, cfr. App. Nimes, 30 dicembre 1868, (*Pataille*, 1870, 151); Trib. civile della Senna, 22 febbraio 1877 (*Ibid.*, 1877, 29); App. Nancy, 31 maggio 1890 (*Ibid.*, 1891, 281); App. Parigi, 1° febbraio 1907 (*Ibid.*, 1908, 217).

(2) Cfr. AMAR, *Diritti degli autori*, pag. 277 e seg.; LARDEUR, op. cit., pag. 84.

(3) Contro tale dottrina basta obbiettare che l'opera dell'editore non si esaurisce con la riproduzione dell'opera, ma anzi da quel momento

**1221.** Altri poi (1), partendo dall'opposto principio, che il contratto in argomento sia stipulato *intuitu personae*, e che l'obbligazione dell'editore è di *fare*, e perciò infungibile, opinano che l'autore possa non riconoscere le trasmissioni operate dall'editore senza il suo consenso.

**1222.** Altri, infine (2), ammettono la cedibilità dell'intera azienda editrice, non dei *singoli* contratti di edizione, partendo dal principio che il contratto in argomento sia stipulato *intuitu domus*, non *personae*.

**1223.** Per conto mio accedo a quest'ultima opinione, che discende logicamente dai principî sopra enunciati (3), e che non abbisogna perciò di ulteriore dimostrazione (4).

**1224.** Giova però rilevare, che l'autore potrebbe, in casi particolari, opporsi alla cessione della sua opera, quando concorrano speciali motivi: quali rancori aspri con l'acquirente dell'azienda; il fatto della pubblicazione di altra opera sulla stessa materia, che questi abbia già compiuto e lanciata sul mercato; e simili.

---

diviene più importante per l'autore. Infatti la maggiore o minore attività dell'editore ha grandissima influenza sullo spaccio dell'opera.

(1) Endemann, *Das Gesetz betreffend das Urheberrecht*, pag. 13 e seg., Berlin 1871; Osterrieth, *Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*, pag. 104; Renouard, op. cit., vol. II, n. 184, pag. 320; Vidari, *Corso di diritto commerciale*, vol. IV, n. 3795, pag. 457 e seguenti.

Quanto alla giurisprudenza, cfr. Trib. civ. della Senna, 27 maggio 1887 (*Gaz. des Trib.*, 1887, 233); 30 novembre 1892 (*I diritti d'autore*, 1893, 32), e 5 febbraio 1906 (*Pataille*, 1906, 199); App. Parigi, 20 aprile 1894 (*Ibid.*, 1895, 234), e 16 gennaio 1896 (*Ibid.*, 1896, 53).

(2) Cfr. Couhin, op. cit., vol. II, n. 551; Ferrara, *L'esecuzione forzata nel diritto d'autore*, pag. 515; Gangi, op. cit., n. 40; Kohler, *Autorrecht*, pag. 286 e seguenti; Rudelle, op. cit., pag. 205; e, nella giurisprudenza, App. Parigi, 1° febbraio 1907 (*Dalloz*, 1910, II, 206).

(3) Invano il De Gregorio si sforza di sottrarsi alla contraddizione che vi è nel dichiarare trasmessibile il contratto di edizione nei casi di morte e dichiararlo incedibile negli atti tra vivi. Trasmessibilità e cedibilità sono due termini che vanno di conserva. Nè, in contrario, ha efficacia il rilievo, che, con la cessione dell'azienda, se ne muta l'indirizzo, il che non avviene nella trasmissione ereditaria. Non sempre infatti si verifica mutamento di indirizzo nemmeno nel primo caso, e spesso, se il mutamento avviene, è *in melius*, non *in pejus*, sicchè manca qualsiasi interesse di doglianza da parte dell'autore.

(4) Anche le più moderne leggi non si sono occupate della controversia. Fanno però eccezione la legge russa, del 28 marzo 1911 (art. 67), che dichiara incedibile il diritto in argomento, senza il consenso dell'autore; e il § 28 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, che adotta il sistema qui propugnato, ma con qualche limitazione, della cui opportunità ed esattezza dubito molto.

**1225.** *« Quid juris » del fallimento dell'editore?*

È controverso, se la dichiarazione di fallimento dell'editore produca, *ipso jure*, la risoluzione del contratto di edizione.

**1226.** La dottrina ritiene generalmente la negativa (1).

**1227.** Ma, a cominciare dal Renouard (2), e a venire fino al nostro De Gregorio (3), non mancano i sostenitori dell'opinione contraria. I quali la deducono dal presupposto, che la prestazione dell'editore è infungibile, e perciò non può essere sostituita nè da quella del curatore fallimentare, nè da quella di altro editore. E, a parer loro, è affatto indifferente che la riproduzione dell'opera sia già avvenuta, perchè il carattere personale dell'obbligazione dell'editore si rivela più spiccatamente nella vendita dell'opera, anzichè nella sua riproduzione.

**1228.** A mio avviso, la prima opinione è preferibile.

Come infatti si è visto, il contratto di edizione è stato stipulato *intuitu domus*, non della persona dell'editore. Inoltre gli scopi del fallimento vengono meglio raggiunti con la continuazione dei contratti, siano o non in corso di esecuzione, che con la loro cessazione immediata e completa (4).

(1) Cfr. Bonelli, *Del fallimento*, vol. I, n. 275, pag. 488; Carcano, *Contratto di edizione*, n. 57, pag. 398; Gangi, op. cit., n. 43, pag. 778; Marghieri, *Il Codice di commercio italiano*, 3ª ediz., vol. II, n. 1940, pag. 676, Napoli-Torino 1890; Montessori, *Il fallimento dell'editore e il contratto di edizione* (*Riv. di dir. comm.*, 1915, I, 134); Piola-Caselli, op. citata, pag. 710; Satta, op. cit., n. 57, pag. 130; Vidari, *Corso di diritto commerciale*, 4ª edizione, vol. IV, n. 3808, pag. 454, Milano 1895; e, nella giurisprudenza, Trib. Torino, 29 maggio 1904 (*Il Filangieri*, 1904, 713; *Mon. Trib.*, 1904, 652; *I diritti d'autore*, 1905, 8).

(2) Op. cit., vol. II, n. 184, pag. 320: « Il n'est pas indifférent — scriveva il Renouard — pour un auteur de confier le soin de la publication d'un ouvrage à un commerçant en crédit ou à une maison en faillite, et le cas n'est pas le même que si le cessionaire était remplacé par des successeurs solvables et maîtres de leurs droits ».

La stessa opinione era seguita dal Blanc, op. cit., pag. 110.

(3) Op. cit., n. 107, pag. 325 e seguenti. Cfr. pure Darras, nel *Droit d'auteur*, 1893, 9; Lardeur, op. cit., pag. 212.

(4) Quanto alle varie legislazioni, bisogna ricordare che il § 36 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, autorizza l'autore a recedere dal contratto, se la riproduzione dell'opera non fosse ancora incominciata, all'apertura del processo concorsuale.

L'art. 390 (392) del Codice svizzero delle obbligazioni autorizza l'autore a concedere l'opera ad altro editore, se non gli venga data garanzia,

In mancanza di norme speciali, mi sembra che occorra applicare, nella subbietta materia, le medesime norme che vigono per i contratti bilaterali (1).

Il curatore del fallimento potrà, di regola, surrogare l'ente fallimento al fallito, nell'esecuzione del contratto; ovvero potrà cedere ad altro editore il diritto di edizione. E dico di regola, perchè in alcuni casi il contratto può essere stato stipulato proprio *intuitu personae:* allora la prestazione del curatore o del cessionario non potrebbe sostituire quella dell'editore, e l'autore potrebbe chiedere la risoluzione del contratto. Ma, se non ricorra tale caso, egli non può neppure chiedere al curatore una congrua cauzione, per l'esatto adempimento del contratto (2), nè tanto meno costringere il curatore ad eseguirlo (3).

Vuolsi infine notare, che il diritto di edizione andrebbe perduto per il fallimento, qualora il curatore non procedesse alla pubblicazione dell'opera, perchè l'autore ha interesse materiale e morale a che questa segua (4).

---

entro un termine congruo, per l'adempimento delle obbligazioni, non ancora scadute al tempo della dichiarazione di fallimento. [Cfr. Jaeger, *Legge federale sulla esecuzione e sul fallimento* (trad. Clorati), vol. III, pag. 704 e seg., Bellinzona 1906-1907; Lauterbourg, op. cit., pag. 282 e seguenti].

Il § 532 del Codice di commercio ungherese facoltava l'autore a risolvere il contratto, quando l'editore fosse dichiarato fallito. Se però la riproduzione dell'opera fosse cominciata, la massa dei creditori poteva offrire all'autore garanzie sufficienti, e continuare il contratto. Ma il § 266 della legge fallimentare del 1881 ha abrogate le norme suddette, sicchè valgono oramai, per il contratto di edizione, le stesse norme che vigono per gli altri contratti bilaterali.

(1) Cfr. Bonelli, *Del fallimento*, vol. I, pag. 470 e seguenti, e *contra:* F. P., *Il fallimento e la responsabilità di un contratto bilaterale non ancora eseguito* (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 568).

(2) Cfr. Montessori, op. cit., pag. 141 e seguenti.

Vedi però *contra:* Bonelli, op. cit., vol. I, pag. 488; Percerou, *Des faillites et banqueroutes et des liquidations judiciaires* (nel *Traité de droit commercial* del Thaller), vol. II, pag. 32; Satta, op. cit., n. 57, pag. 130; Vidari, op. cit., n. 3808, pag. 464.

(3) Cfr. Bonelli, op. e loc. cit., e *Riv. di dir. comm.*, 1912, I, 807.

Quanto alla giurisprudenza, cfr. Cass. Torino, 10 aprile 1912 (*Riv. di diritto comm.*, 1912, II, 479).

(4) *Quid juris* nel caso che siano state cedute parecchie edizioni o tutta la proprietà intellettuale, e il fallimento dell'editore segua prima che il contratto abbia fine?

Il Percerou, op. e loc. cit., n. 883, pag. 33, sostiene che l'autore possa riacquistare la sua libertà d'azione. Invece il Montessori, op. cit.,

**1229.** *Espropriazione per pubblica utilità.*

Si è già detto (1), che essa è ammissibile nel nostro diritto. Sarà però il caso di ricorrere a tale procedimento, allorquando l'edizione dell'opera sia esaurita. Infatti l'utilità pubblica consiste, generalmente, nel rendere possibile l'acquisto di un'opera insigne, che non si trova più sul mercato.

Ma il futuro legislatore deve occuparsi anche di un altro lato della questione, che interessa il contratto di edizione. Se un'opera è ancora sul mercato, ma ha prezzo così elevato, da riuscirne possibile l'acquisto soltanto a pochi fortunati, si potrà procedere all'espropriazione per pubblica utilità, allo scopo di venderla a prezzo più mite? E in tal caso, è preferibile che l'Ente pubblico proceda per suo conto all'edizione economica dell'opera; o che si costringa l'autore a dare delle licenze di riproduzione, come si usa in Inghilterra? È agevole rilevare che la questione è così complessa, che non può essere qui trattata (2).

**1230.** *Risoluzione consensuale del contratto.*

Altro caso di scioglimento del contratto di edizione è quello consentito di mutuo accordo tra i contraenti. Può avvenire infatti che l'autore si penta della pubblicazione dell'opera, e ottenga dall'editore di essere sciolto dai suoi impegni; che l'editore veda in pericolo, per sopravvenute circostanze (3), il successo dell'opera, e trovi consenziente l'autore a non pubblicarla; che entrambi i contraenti si accordino a non continuare una riproduzione, che, per le deficienze dello stabilimento dell'editore, si dimostri assai

---

pag. 144 e seg., adotta l'opinione contraria, salvo che il compenso dovuto all'autore fosse stato stabilito in una data percentuale sul prezzo di copertina. In tal caso il rapporto di edizione non dovrebbe essere risolto, per poter determinare la ragione rispettiva di credito e di debito dell'autore e dell'editore fallito, nella liquidazione che il curatore deve eseguire.

(1) Cfr. n. 961 e seg., pag. 196 e seguenti.

(2) Ho per altro già manifestato le mie simpatie per il sistema della licenza obbligatoria. Cfr., infatti, vol. I, n. 663, pag. 465 e seguenti.

(3) Se, per es., la materia di cui tratta l'opera non sia più obbligatoria nelle scuole, cui il libro era destinato; se sia stato pubblicato altro libro di autore più stimato, ecc.

imperfetta (1). In tutti questi casi valgono i principî ordinari: il contratto, cioè, si risolve, e le parti rientrano nei diritti che avevano prima della sua conclusione.

## SEZIONE V.

### *Il contratto di edizione improprio o irregolare.*

**1231**. *Caratteri di tale contratto.*

Si è già visto che il contratto di edizione vero e proprio ha per requisiti essenziali la trasmissione del diritto *esclusivo* di riproduzione, e la riproduzione eseguita per conto dell'editore. Alcune volte mancano entrambi o uno di tali requisiti, pure essendoci per l'editore l'obbligo della pubblicazione (2). Allora si ha il contratto di edizione improprio o irregolare.

**1232**. L'assenza dei requisiti in argomento produce notevoli differenze tra i due tipi di contratti, rispetto al loro regolamento giuridico. Perciò ho ritenuto preferibile trattarne in apposite sezioni.

**1233**. *Quando si ha il contratto di edizione irregolare.*

Data l'impossibilità di trasmettere il diritto *esclusivo* di riproduzione, quando si tratta di opere di dominio pubblico (3), può concepirsi relativamente ad esse soltanto un contratto di edizione irregolare.

Vale infatti nel nostro diritto la massima: « *Nemo plus juris in alium transferre potest quam ipse habet* », che gli antichi pratici ricavarono dalla famosa L. 20 pr., Dig., 41, 1.

---

(1) La questione è sopratutto interessante per le riproduzioni artistiche e per l'arte figurativa cartografica.

(2) Quando manca tale obbligo, si ha invece il contratto di licenza, di cui mi occupo nella Sezione VII, di questo Titolo.

(3) Es. per sopravvenuta decadenza, essendo state omesse le formalità prescritte dalla legge.

Lo stesso deve dirsi per le opere, sulle quali è inammissibile il diritto esclusivo, e cioè tanto per quelle che non godono della protezione della legge (cfr. vol. I, n. 606 e seg., pag. 419 e seg.), quanto per le opere antiche che alcuno abbia ritrovate e voglia pubblicare senza note e commenti, e sulle quali, appunto per ciò, non può vantare diritto esclusivo.

Non avendo il dante causa il diritto esclusivo di riproduzione sull'opera, non può trasferirlo all'editore.

**1234.** Ma talvolta, pure trattandosi di opere protette dalla legge, l'autore non trasferisce nell'editore il diritto *esclusivo* di riproduzione. Ciò avviene, quando si vuole restringere l'attività dell'editore in un determinato spazio, ad es., imporgli di limitare la diffusione dell'opera in determinate Provincie (1). Si verifica anche allorchè, volendosi pubblicare un'edizione popolare e una di lusso; ovvero una illustrata e l'altra senza illustrazioni; ovvero anche due edizioni di diverso formato, l'autore voglia far capo a due editori, e non ad un solo.

**1235.** Alla stessa categoria deve ascriversi il contratto che i collaboratori ordinari e straordinari conchiudono col direttore dei giornali, e che ha per oggetto l'inserzione in essi delle opere protette dalla proprietà intellettuale. Tale contratto, che può ben denominarsi di *edizione giornalistica* o di *inserzione* (2), presuppone il trasferimento del diritto di riproduzione, limitato al giornale, e del diritto di diffusione, mediante il giornale. Si esaurisce perciò con la pubblicazione del giornale, che ha vita brevissima, sicchè, mentre l'editore non può pretendere di pubblicare a parte la stessa opera dell'ingegno, l'autore, anche in assenza di espressa stipulazione, potrà procedere alla separata riproduzione della stessa opera (3). Ed anzi si è tanto rigorosi al riguardo, che la giurisprudenza ha deciso non essere permesso al direttore del giornale o della rivista pubblicare l'opera in un numero di puntate notevolmente inferiore a quello ordinario, sì da compromettere lo spaccio dell'opera in volume (4).

Vuolsi però rilevare che il contratto d'inserzione ha carat-

---

(1) Questo può verificarsi, e si verifica spesso, in Inghilterra, nei rapporti tra le colonie e la madre patria. Perciò non può dirsi col Kohler, op. cit., pag. 345, che la cosa non sia possibile.

(2) La seconda denominazione risponde meglio alla dizione dell'articolo 26 della legge.

Cfr. al riguardo, Galizia, op. cit., pag. 106 e seguenti. Si noti che la legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, regola con norme speciali il contratto di inserzione.

(3) Cfr. Trib. della Senna, 25 maggio 1882 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo).

(4) Cfr. App. Parigi, 10 dicembre 1908 (*Journal du Palais*, 1909, II, 11), e 9 aprile 1910 (*Ibib.*, 1910, II, 252).

teristiche proprie. Infatti spesso si tratta di opere eseguite su commissione del direttore del giornale, secondo un piano determinato (1). Inoltre spesso gli articoli vengono pubblicati anonimi, il che dà diritto al direttore di apportare ad essi delle modificazioni, affinchè rispondano meglio all'indirizzo del giornale. Si aggiunga quanto si riferisce alle formalità per la riserva (2). Infine, di solito, l'autore non consegna tutto il manoscritto dei romanzi di appendice, prima che se ne inizî la pubblicazione, mentre, per le opere da pubblicarsi a parte, la consegna avviene generalmente prima che s'inizî la pubblicazione.

**1236.** Si noti altresì, che anche nei casi in cui l'editore non assume l'*obbligo* della riproduzione dell'opera, si suole parlare di contratto di edizione irregolare; ma per verità, in tal caso, preferisco parlare di licenza.

**1237.** *Natura giuridica del contratto d'edizione irregolare.*

A proposito della natura giuridica del contratto di edizione irregolare, si potrebbero ripetere quasi tutte le osservazioni fatte a proposito del vero contratto di edizione. Anche qui infatti ci troviamo di fronte ad una forma contrattuale, che ha caratteristiche proprie, per le quali non può essere collocato in alcuna delle tabelle schematiche, tramandateci dal Diritto romano.

**1238.** Il contratto di edizione irregolare è una forma speciale, per effetto della quale si trasferisce, sebbene parzialmente, il diritto di edizione al cessionario, o ai singoli cessionari.

**1239.** A meglio chiarire la natura giuridica del contratto in argomento, giova esaminare in quali rapporti l'editore si trova rispetto all'autore, all'ufficio della proprietà intellettuale e ai terzi, e in quali rapporti si trovano tra loro i diversi editori, ai quali l'autore abbia trasmesso il diritto di edizione sulla stessa opera.

**1240.** Rispetto agli autori i singoli cessionari hanno, almeno normalmente, gli stessi doveri di riprodurre e spac-

(1) Cfr. al riguardo, RAMELLA, *I giornali e la legge commerciale*, pag. 121 e seg., Torino 1897.
(2) Cfr. vol. I, n. 678, pag. 482.

ciare l'opera; di eseguire le formalità prescritte dalla legge; di non usufruire di diritti maggiori di quelli che sono stati loro trasmessi.

**1241**. Si potrebbe però dubitare, se gli editori abbiano gli stessi diritti: specie quello che l'autore possa pubblicare la medesima o altra opera sullo stesso argomento.

Nessun dubbio può sorgere relativamente al diritto dell'autore di concedere ad altri di riprodurre la stessa opera, dal momento che non ha trasmesso il diritto *esclusivo* di riproduzione (1).

Quanto a pubblicare altra opera dello stesso argomento, si potrebbe rilevare che, se l'autore si è riserbato il diritto di far pubblicare da altro editore la medesima opera, *a fortiori* può pubblicare un'opera affine. Ma d'altra parte si osserva, che quest'ultimo fatto può ledere gli interessi dell'editore più gravemente del primo: contro la concorrenza della stessa opera da parte di altro editore, il cessionario può resistere, offrendo al pubblico la sua riproduzione ad un prezzo più mite (2), con una riproduzione accurata, e con buoni caratteri. Invece contro la pubblicazione di altra opera dello stesso autore, il cessionario è assolutamente indifeso, perchè si comprende bene che il pubblico vorrà acquistare l'opera posteriore, reputandola migliore di quella che lo stesso autore ha scritto prima.

Sono queste, però, obbiezioni di scarso valore, in base alle quali non si può limitare il diritto dell'autore.

**1242**. Rispetto all'Ufficio della proprietà intellettuale, i cessionari parziali sono nella stessa posizione giuridica che l'editore, cui sia stato trasferito intero il diritto di edizione. Infatti l'art. 21 della legge faculta ad adempiere le formalità chiunque intenda valersi della proprietà intellettuale. Quindi l'Ufficio non potrà rifiutare la registrazione dell'opera,

(1) Ciò è esattamente stabilito da alcune leggi, a proposito degli articoli pubblicati nei giornali (cfr. le citazioni in Ramella, op. citata, pag. 150 e seg.). Inoltre gli autori di una serie di articoli sopra un determinato argomento sogliono farne la pubblicazione a parte, quando sembra loro che ne valga la pena (si ricordino Barzini, Gayda, ecc.).

(2) Si noti però che non sempre gli sarà possibile stabilire il prezzo, e che anzi dovrà intendersi con l'autore, sopratutto in questa forma contrattuale. Cfr. n. 1174, pag. 339 e seguenti.

solo perchè la domanda sia presentata da un editore, al quale non sia stato trasmesso il diritto *esclusivo* di riproduzione.

**1243**. Infine anche rispetto ai terzi la posizione dell'editore è, nel contratto di edizione irregolare, affatto analoga a quella che si consegue col regolare. Infatti egli può agire in contraffazione contro tutti coloro che riproducono l'opera, senz'averne acquistato il diritto dall'autore.

**1244**. Ma in quale rapporto giuridico si trovano tra loro i varî editori, ai quali sia stato trasferito il diritto di edizione sulla stessa opera?

Certo non si può pensare ad un rapporto di società. Carattere specifico del rapporto sociale è la *affectio societatis*, il riunirsi di più persone tra loro, *lucri faciendi causa*, ed esplicando la loro attività come soci. Perchè abbia luogo la *actio pro socio*, non basta che la cosa sia comune, ma è necessario che esista un rapporto di società (L. 31, Dig., 17, 2), il quale non si riscontra nella specie, perchè ogni editore sfrutta l'opera per suo conto.

Ma si può pensare ad un rapporto di comunione tra i singoli cessionari?

Non è il caso di esaminare le varie teorie del condominio (1).

(1) Cfr. al riguardo BONFANTE, *Istituzioni di diritto romano*, 4ª ediz., pag. 269; *Il « jus prohibendi » nel condominio. Esegesi ed ipotesi* (*Rendiconti Istit. Lombardo*, 1913, 665); *Il « jus adcrescendi » nel condominio* (*Ibid.*, 1913, 831), e *Postille ai due scritti del Pacchioni e del Perozzi* (inseriti nella *Riv. di diritto comm.*); CARNELUTTI, *Personalità giuridica e autonomia patrimoniale nella società e nella comunione* (*Riv. di diritto comm.*, 1913, I, 86); FADDA, *Consortium, collegia, magistratum, communio* (negli *Scritti in onore del Brugi*, pag. 129 e seg., Palermo 1910); FILOMUSI-GUELFI, *Enciclopedia giuridica*, pag. 247, Napoli 1907; FORNARI, *Della comunione dei beni*, Napoli 1881; GIANTURCO, *Contratti speciali*, vol, III, pag. 229 e seg., Napoli 1906; MANENTI, *Concetto della « communio », relativamente alle cose private, alle pubbliche ed alle « communes omnium »* (*Il Filangieri*, 1894, I, 321, 492); PACCHIONI, *Il « jus prohibendi » del condomino, in due recenti pubblicazioni* (*Riv. di diritto commerciale*, 1912, I, 1030); PATERNÒ-CASTELLO DI BICOCCA, *La comunione dei beni nel codice civile italiano*, Torino 1895; PEROZZI, *Saggio critico sulla teoria della comproprietà* (*Il Filangieri*, 1890, I, 1, 65, 305, 345); *Un paragone in materia di comproprietà* (nelle *Mélanges* P. F. GIRARD, vol. II, pag. 355 e seg., Paris 1912), e *Condominio e collegialità negli scritti di due miei censori* (*Riv. di dir. comm.*, 1913, I, 564); RAMPONI, *La comunione di proprietà* (nel *Diritto civile italiano*, diretto da FIORE

Certo, con l'antica dottrina della comunione ordinaria, della *communio pro indiviso*, come la concepivano i giureconsulti romani, non è nemmeno possibile il raffronto. Così intesa, la comproprietà presuppone che tutti i condomini siano comproprietari della stessa cosa per parti intellettuali: per parti, cioè, che non hanno materiale rappresentazione sulla cosa, ma sono soltanto un concetto giuridico (1).

Lo stesso deve dirsi, se anche si accetti la più recente dottrina, dovuta specialmente agli studî del Perozzi e del Luzzatto. Per essa il condomino non conserva la proprietà della cosa, nè per l'intero nè per una parte, ma ha la proprietà della sua quota, e il diritto reale spetta alla collettività dei comunisti.

Neanche però accettando questa teorica, si può pensare ad una comunione dei singoli cessionari. Essi infatti non costituiscono una collettività per il godimento della cosa comune, nè vi è una volontà del gruppo, espressa dalla maggioranza o dall'unanimità. Ognuno può riprodurre e spacciare l'opera ceduta; difendere il suo diritto contro coloro che impugnano la validità della proprietà intellettuale sull'opera; proporre l'azione di contraffazione contro i terzi, che non abbiano acquistato dall'autore il diritto di riproduzione; ma nessuno di essi può agire in contraffazione contro coloro che hanno acquistato tale diritto dall'autore. Insomma, mentre nelle cose corporali vale la regola stabilita da Ulpiano nella famosa L. 5, § 15, Dig., 13, 6: « *duorum quidem in solidum dominium esse non potest* », qui l'oggetto

---

e Brugi), pag. 33 e seg.; Segré, *Sulla natura della comproprietà in Diritto romano* (*Riv. ital. per le scienze giuridiche*, VI, 1888, 353 e seg.; Schreurl, *Teilbarkeit als Eingenschaft von Rechten*, Erlangen 1884; Scialoja, *L'« actio ex stipulatu » in caso di evizione parziale e la L. 64, Dig. de evict.* (*Arch. giur.*, XXX, 1884, 184), e *Lezioni di Diritto romano: Proprietà*, pag. 656 e seg., Roma 1909; Steinlechner, *Das Wesen der « juris communio »*, Innsbruck 1876; Vitalevi, *Della comunione dei beni*, Torino 1884; Waechter, *Ueber Theilung und Theilbarkeit der Sachen und Rechte* (*Archiv für die civ. Praxis*, XXVII, 1844, 155), e *Pandekten*, vol. I, § 64; Windscheid, *Il diritto delle Pandette*, lib. III, cap. IV, § 169*a*.

(1) Cfr. al riguardo L. 5, Dig., 45, 3, e L. 60, § 2, Dig., 31.

Ogni condomino ha sulla cosa e sulle singole parti di essa i diritti che spettano all'unico proprietario. Il loro diritto, insomma, *super tota re diffunditur, adeo ut nec minima particula sit in qua socii partem non habeant.*

del diritto consente una forma speciale di dominio in solido. Infatti, poichè la proprietà intellettuale si traduce nel diritto di sfruttare l'opera del proprio ingegno, ad esclusione di ogni altro, l'autore può bene rinunziare al suo diritto, a favore di un solo o di più editori. In quest'ultimo caso, ognuno ha il diritto di sfruttare l'opera, e di impedire che i terzi, non aventi causa dall'autore, la contraffacciano in danno dei cessionari.

**1245.** ***Differenze tra il contratto di edizione regolare e l'irregolare.***

Le differenze tra i due tipi contrattuali derivano dal requisito della *esclusività* della riproduzione, esistente nell'uno, mancante nell'altro.

**1246.** Deriva da ciò, che l'autore, nel contratto di edizione irregolare, può cedere a parecchi editori il diritto di riprodurre la stessa opera.

Ordinariamente le nuove riproduzioni possono avvenire anche contemporaneamente. Di solito infatti ad un editore si concede la riproduzione di lusso, ad un altro la popolare; ad uno la illustrata, ad un altro quella senza illustrazioni; sicchè la notevole differenza di prezzo tra le due riproduzioni attenua, se non elimina, la concorrenza tra esse. Lo stesso accade, quando la concessione sia fatta a due giornali, che si stampano in due città molto lontane tra loro, e che perciò possono non temere il pregiudizio di una simultanea pubblicazione, specie se accada di frequente.

**1247.** Ma vi sono dei casi, nei quali, in assenza di espressa clausola contrattuale, l'autore deve lasciar decorrere qualche tempo tra la prima e la seconda riproduzione; vi sono dei casi, cioè, in cui il primo editore ha diritto alla priorità della riproduzione (*Prioritätrecht*) (1). Ciò si verifica, per es., nel contratto d'inserzione, allorchè i giornali si pubblichino nella stessa città o in città vicine. In tali casi il secondo

(1) Cfr. al riguardo BEMS, *Die Zeitung im Urheber- und Verlagsrecht*, pag. 67, Neustadt 1909; GALIZIA, op. cit., pag. 108 e seg.; KOHLER, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, Stuttgart 1907; RAMELLA, *I giornali e la legge commerciale*, pag. 145, Torino 1897; RÖTHLISBERGER, *Urheberrecht und Zeitungsinhalt*, Bern 1908.

giornale dovrà pubblicare l'opera, dopo che lo abbia fatto il primo. Mentre però si è di accordo su tale principio, non si riesce ad intendersi sulla determinazione del tempo che deve decorrere tra l'una e l'altra pubblicazione, nè tra gli scrittori (1), nè nei sistemi legislativi (2). A parer mio, basta un termine assai breve, ad evitare gli effetti della concorrenza tra l'uno e l'altro giornale.

Inoltre, mentre non è contestato allo scrittore di un romanzo di appendice di pubblicarlo a parte, deve essergliene interdetta la riproduzione, prima che il giornale abbia finito di pubblicarlo.

Insomma, per conchiudere, si applica in questa materia l'art. 1124 Cod. civ., secondo il quale « i contratti debbono essere eseguiti di buona fede, ed obbligano non solo a quanto è nei medesimi espresso, ma anche a tutte le conseguenze che secondo l'equità, l'uso o la legge ne derivano ».

**1248**. Coloro che ammettono che l'editore possa cedere a chi gli piaccia il contratto di edizione proprio, trovano in ciò altra differenza rispetto al contratto di edizione irregolare, e in ispecie a quello d'inserzione giornalistica. Infatti in questo l'editore non solo non può cedere il diritto

---

(1) Per es. il Galizia, op. cit., pag. 109, nota 2, ritiene inutile la prescrizione; il Ramella, op. cit., pag. 147, ricorda anche che il Pouillet. nell'art. 27 del suo Progetto per il Contratto di edizione, presentato al Congresso internazionale di Milano (settembre 1892, in *Droit d'auteur*, 1892, pag. 124 e seg.), stabiliva il termine di un mese.

Cfr. pure Dambach, *Urheberrecht*, pag. 104; Pouillet, *Propriété littéraire*, n. 244, pag. 267; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 281; Trib. civile della Senna, 2 gennaio 1834 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo), e Trib. comm. della Senna, 2 febbraio 1877 (*Pataille*, 1877, 29).

(2) Il § 9 della legge austriaca, 26 dicembre 1895, n. 197, prescrive: « Degli articoli, che godono la tutela dei diritti d'autore e sono comparsi in opere periodiche, come: giornali, libri tascabili, almanacchi, l'autore, ove non sia convenuto altrimenti, non può, senza il consenso dell'editore, e, se questi non è indicato, dello stampatore, disporre diversamente, prima che siano decorsi due anni dalla pubblicazione ».

Invece il § 42 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777, dispone: « Quando non risulti dalle circostanze, che l'editore abbia ottenuto il diritto esclusivo di riproduzione e diffusione, l'autore conserva sull'articolo il diritto di disporne altrimenti. L'autore può anche disporre altrimenti di un articolo, sul quale l'editore ha ottenuto il diritto esclusivo di riproduzione e diffusione, quando sia trascorso un anno dalla fine dell'anno solare, durante il quale l'articolo è stato pubblicato. Se l'articolo è dato per un giornale, questo diritto spetta all'autore, subito dopo la pubblicazione ».

di inserzione ad altro direttore di giornale, ma si ritiene finanche che non possa usarne per giornale diverso da quello stabilito dai contraenti, se anche appartenga a lui stesso. Gli è che, nel contratto irregolare, l'autore intende conservare un più stretto legame con l'opera sua e non abbandonarla esclusivamente ad un editore. È perciò suo precipuo interesse che venga pubblicata proprio nel giornale, o dalla Casa editrice cui l'ha ceduta.

**1249.** Si è visto che, nel contratto di edizione vero e proprio, l'editore ha la scelta del formato e dell'aspetto della riproduzione (1). Tale scelta egli non ha, almeno di regola, nel contratto di edizione irregolare, perchè la limitazione del suo diritto ha quasi sempre la sua ragione di essere nella differenza tra i varî formati della riproduzione.

La mancanza di tale diritto è importante nel contratto di inserzione giornalistica, perchè si traduce nel divieto di fare dell'opera un'edizione separata.

**1250.** Lo stesso deve dirsi, generalmente, del prezzo delle riproduzioni. Nel contratto di edizione improprio l'autore intende conservare una certa libertà di azione, che sarebbe gravemente compromessa, se uno degli editori concessionari eccedesse l'esercizio del diritto che gli è stato trasmesso. Se, per es., si tratta della inserzione in un giornale o in una rivista, o della pubblicazione in una collezione, non potrebbe l'editore pubblicare l'opera in altro modo, e metterla in commercio ad un prezzo maggiore o minore di quello che l'autore ebbe a prefiggere, espressamente o tacitamente.

**1251.** E anche relativamente al tempo della pubblicazione, vi è qualche differenza tra le due specie di contratto di edizione. Nel proprio, è di solito convenuto il tempo della pubblicazione. Nell'irregolare invece, e in ispecie nel contratto di inserzione giornalistica, è rimesso al prudente arbitrio del direttore del giornale, che se ne serve secondo i bisogni del giornale (2). Ciò avviene perchè, nel contratto di

---

(1) Vedi *retro*, n. 1148, pag. 313.

(2) Naturalmente però *est modus in rebus;* e se la pubblicazione venisse ritardata troppo, l'autore sarebbe autorizzato a chiedere la risoluzione del contratto. In tali sensi ha disposto il § 45 della legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2777.

edizione proprio, essendo stato trasmesso il diritto *esclusivo*, l'opera non viene pubblicata che da quell'editore; invece, nell'irregolare, l'editore è interessato ad affrettarne la pubblicazione, per non essere preceduto da altri.

**1252.** Ed anche per il numero delle copie dell'opera, vi è differenza tra le due specie di contratti. Nel proprio, esso è determinato, perchè, solo dopo che gli esemplari riprodotti sono stati spacciati, l'autore rientra nell'esercizio del suo diritto. Invece nel contratto di edizione irregolare, l'autore ha minore interesse che l'opera sia riprodotta in numero grande o piccolo di esemplari, perchè può concederla anche ad altro editore (1). Quanto poi al contratto di inserzione giornalistica, l'editore può tirare il numero di copie che più gli convenga, e anzi può anche ristampare qualche numero del giornale, se per avventura quel numero abbia avuto uno spaccio impreveduto e straordinario (2).

**1253.** Si è già accennato, che, nel contratto di edizione irregolare, è più limitata la garanzia che deve prestare l'autore: il che deriva dal fatto, che egli non ha trasmesso il diritto *esclusivo* di riproduzione. Basta adunque che l'autore abbia il diritto di disporre del manoscritto, che è oggetto del contratto. Se anche non ne fosse l'autore (3); se anche avesse concesso delle licenze di riproduzione o altri contratti di edizione irregolari, e, *a fortiori*, traduzioni, egli non è tenuto a prestare garenzia, perchè non ha trasmesso il diritto *esclusivo* di riproduzione.

Ma *quid juris*, nel caso che l'opera fosse caduta nel dominio pubblico, per mancato adempimento delle formalità?

Non è agevole la risoluzione della controversia.

Ad escludere infatti la garenzia, si può addurre che essa deve essere limitata al diritto di disporre del manoscritto,

---

(1) A ragione parlo di minor interesse e non dico addirittura che non ha interesse, perchè, secondo che la concessione anteriore comprenda un numero più o meno cospicuo di esemplari, riuscirà difficile o facile stipulare altri contratti di edizione irregolari.

(2) Cfr. Galizia, op. cit., pag. 108.

(3) Deve però avere il diritto di pubblicarlo. Evidentemente si fa l'ipotesi del rinvenimento di un'opera antica, sulla quale non sia possibile accampare diritto di proprietà intellettuale, nè da parte dell'autore, nè da parte dei suoi eredi.

e che il contratto conserva la sua ragione di essere, perchè l'editore è sicuro di non essere convenuto in giudizio come contraffattore.

Ma d'altra parte può osservarsi — e a ragione, a parer mio —, che manca il diritto di disposizione del manoscritto, dal momento che l'opera è caduta nel dominio pubblico, e che, per tale fatto, è venuto proprio a mancare l'oggetto del contratto. Nè si dica, che l'editore eviti in ogni caso di essere convenuto in giudizio come contraffattore, perchè non si può porre come contenuto del contratto un così lieve vantaggio.

### Sezione VI.

### *Contratto di rappresentazione o di esecuzione* (1).

#### 1254. *Definizione.*

Il contratto di rappresentazione ha per iscopo la rappresentazione e la esecuzione delle opere adatte a pubblico

---

(1) Cfr. Ascoli, *Studi sulla giurisprudenza teatrale*, Firenze 1871; Astruc, *Droit privé du théâtre ou rapports des directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public*, Paris 1897; Avventi, *Monitore teatrale*, Ferrara 1845; Bonassies, *Le théâtre et le peuple*, Paris 1872; Bonassies e Litzelmann, *Traité de législation, de jurisprudence et d'administration théâtrale*, Paris 1873; Bureau, *Le théâtre et sa législation*, Paris 1898; Chosson, *Le droit de l'auteur dramatique*, Paris 1913; Constant, *Code des théâtres*, Paris 1876-1882; Deseur, *Le droit et le théâtre*, Paris 1895; Gros, *Étude de la législation théâtrale*, Paris 1903; Guichard, *De la législation du théâtre en France*, Douai 1880; Hesse, *Code pratique du théâtre*, Paris 1904; Lacan e Paulmier, *Traité de législation et de jurisprudence des théâtres*, Paris 1853; Lejeune, *Droits et obligations des directeurs de théâtre envers les auteurs*, Paris 1908; Le Senne, *Code du théâtre*, Paris 1878; Mengozzi, *Diritti spettanti agli autori di opere adatte a pubblico spettacolo*, Torino 1871; Mirti della Valle, *Teatro* (nel *Digesto italiano*, vol. XXIII, parte I, pag. 550-589); Ottolini, *Il teatro in Italia*, Milano 1870; Piola, *Contratto di rappresentazione* (nel *Digesto italiano*, vol. XX, parte I, pag. 100-158); Petracchi, *Sul regime dei teatri*, Milano 1821; Pucrari, *Progetto di legge teatrale*, Milano 1875; Rivalta, *Storia e sistema del diritto dei teatri*, Bologna 1886; Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3ª ediz., Milano 1893, nonchè nel *Mon. Trib.*, 1890, 427; Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze 1858; Tabanelli, *Il codice del teatro*, Milano 1901; Vidari, *Corso di diritto commerciale*, vol. IV, Milano 1895; Vivien e Blanc, *Législation des théâtres*, Paris 1830; Vulpian e Gauthier, *Code des théâtres*, Paris 1829; Zanichelli, *Storia e sistema del diritto dei teatri secondo l'etica e i principî delle leggi commerciali e civili*, Bologna 1886.

spettacolo (1). Insomma, mentre il contratto di edizione è diretto ad attuare il diritto di riproduzione, questo, di cui ora mi occupo, è diretto ad attuare il diritto di rappresentazione. Da ciò risulta che le opere adatte a pubblico spettacolo possono essere oggetto di entrambi i contratti: di quello di edizione, se il loro autore si proponga di farle riprodurre con la stampa o con altro mezzo qualsiasi; di quello di rappresentazione, se intenda farle rappresentare (2).

**1255.** Si può quindi definire il contratto di rappresentazione o di esecuzione. Esso è il contratto, per il quale un impresario si obbliga a rappresentare o ad eseguire un'opera adatta a pubblico spettacolo, e l'autore o il suo avente causa (3) si obbliga a fargliela rappresentare od eseguire.

### 1256. *Natura giuridica del contratto di rappresentazione.*

A proposito della natura giuridica del contratto in argomento, si potrebbe ripetere la disputa che si è fatta rispetto al contratto di edizione (4). E anche qui si può dire che ci

(1) Deve trattarsi, quindi, di opere drammatiche, musicali, coreografiche, ecc., adatte a pubblico spettacolo, e cioè di quelle atte a rappresentarsi nei teatri e in altri luoghi di pubblico ritrovo (teatri, caffè, birrerie, ecc.).

(2) Non mi occupo, per brevità, dei contratti, che il direttore dei teatri stipula con gli artisti. Cfr. al riguardo, Dubosc, *L'engagement théâtral*, Paris 1910: Kohler, *Der Bühnenvertrag* (*Deutsche Juristen-Zeitung*, XVI, 1911, 52).

(3) È noto che sopratutto le opere in musica vengono cedute totalmente agli editori musicali, i quali perciò dispongono del diritto di esecuzione. Tuttavia, nel corso del lavoro, mi accontenterò di parlare dell'autore, intendendo inutile fare espressa menzione dell'editore.

(4) L'Astruc, op. cit., pag. 106, lo qualifica vendita, il cui oggetto sarebbe il diritto di rappresentazione, e il prezzo la percentuale spettante all'autore sui proventi delle recite.

Il Piola, op. cit., n. 17, pag. 113, non si occupa *ex professo* della questione, ma, dopo aver detto che l'impresario può costituire con l'autore una società o un'associazione in partecipazione, nella quale sia posto come capitale sociale il diritto di rappresentare il lavoro, aggiunge che l'impresario può acquistare tale diritto dall'autore.

Il Vidari, infine, op. cit., n. 3829 e seg., pag. 472, dà al contratto in esame la qualifica di *vendita*, se è l'autore a cedere il diritto di rappresentazione; di *locazione di cosa*, se cedente è l'editore, o anche l'autore, purchè però, in quest'ultimo caso, sia ceduto temporaneamente il diritto di rappresentazione e non quello di pubblicazione; di *locazione di opera*, se l'impresario abbia dato incarico all'autore di scrivere un lavoro da rappresentarsi.

troviamo di fronte ad un contratto, che non si può collocare nelle tabelle sistematiche, tramandateci dal Diritto romano, ma che ha figura propria, la quale tutt'al più potrà, nella futura elaborazione dottrinale e legislativa, essere riattaccata al contratto di edizione. Trattasi infatti di figure giuridiche, sôrte nella pratica quotidiana, *usu et necessitate exigentibus*, e che trovano nelle convenzioni e nelle consuetudini il loro regolamento giuridico.

La impossibilità di classificare queste nuove nelle antiche figure contrattuali non rappresenta una sconfitta per la scienza giuridica, ma un suo innegabile progresso. Infatti ciò dimostra che questi nuovi si sono venuti man mano differenziando dagli antichi contratti, assumendo caratteristiche proprie. Così rappresentò un vero progresso per la elaborazione del contratto di enfiteusi la famosa Costituzione di Zenone (Cost. 1, Cod., 4, 66), che lo differenziò dalla locazione e dalla vendita. E solo facendone figure autonome, si potrà compiere la elaborazione dottrinale, che è il presupposto necessario del regolamento legislativo della nuova figura contrattuale. D'altra parte, con la teorica accettata, si ha il solo svantaggio di dovere ricercare la risoluzione di ogni controversia non in un solo contratto affine, ma nella norma giuridica, che davvero contempla un caso analogo, o nei principî generali del diritto. Anche questo però appare uno svantaggio, soltanto per il ricercatore superficiale. Invece ad un esame più attento, anch'esso si addimostra più adatto alla elaborazione dottrinale cui si è accennato; e inoltre la ricerca della norma analogica non in un solo contratto, ma in tutto il campo del diritto, giova a decidere le questioni, con più acuto senso giuridico e con spirito più squisito di equità e di giustizia.

Per potere esplicare come si conviene la definizione di cui sopra, occorre occuparsi dei soggetti del contratto di rappresentazione; del consenso dei contraenti, e dei diritti e doveri, che costoro assumono reciprocamente.

**1257**. *Soggetti del contratto.*

Dell'impresario che si obbliga a rappresentare l'opera, non è il caso di occuparsi *ex professo*, perchè non vi è al riguardo nulla di notevole da dire.

**1258**. Invece a proposito dell'autore, bisogna ricordare che, oltre lui e i suoi eredi, possono esercitare i suoi diritti o la *Società degli autori*, o un editore, al quale egli li abbia totalmente ceduti.

**1259**. Quest'ultimo caso si verifica specialmente a proposito delle opere in musica. Le grandi Ditte musicali (es. Ricordi, Sonzogno) si rendono cessionarie delle opere, e ne dispongono per tutta la durata della proprietà intellettuale. Per tal modo esse si sostituiscono all'autore. E anzi, perchè non procedono alla pubblicazione dello spartito, hanno finito per assicurarsi la proprietà perpetua dell'opera, poichè, anche cessato il diritto esclusivo, percepiscono il noleggio dello spartito dagli impresari che vogliono rappresentarlo, e che dopo la rappresentazione sono tenuti a restituirlo.

**1260**. Quanto poi alla Società degli autori, occorre discorrerne di proposito, per formarsene un concetto esatto.

**1261**. Lo spirito di associazione e di organizzazione, che caratterizza la vita moderna; le difficoltà gravissime in cui si troverebbero gli autori drammatici, se volessero provvedere da soli alla tutela dei loro diritti e alla esazione dei compensi loro dovuti; il fatto che, eseguita la rappresentazione abusiva, non si ha più modo di sequestrare l'incasso teatrale, nè di determinarlo con precisione (1); la mancanza di interesse comune con altri alla repressione della violazione del diritto (2), fecero sorgere l'idea di riunire gli autori, per potersi opporre con efficacia contro lo sfruttamento dei direttori di teatro.

**1262**. Apostolo di tale idea fu, come si è visto (3), il Beaumarchais, il quale gettò le basi della Società degli autori, allorchè, nella celebre riunione che tenne in casa sua, il 3 luglio 1777, ebbe, insieme con Saurin, de Marmontel

(1) Talvolta si mette finanche in dubbio, che si sia recitata la stessa opera. Quando, invece, si tratta di contraffazione, restano sempre i volumi contraffatti, a testimonianza della violazione della proprietà intellettuale, e a garentia della parte lesa.

(2) Invece nella contraffazione delle opere letterarie, si gode spesso della cooperazione dell'editore, anche lui interessato ad agire contro i contraffattori.

(3) Cfr. vol. I, n. 242, pag. 136.

e Sedaine, dai principali drammaturghi del suo tempo, il mandato di rappresentarli, e di regolare in modo equo e preciso i loro rapporti con la *Comédie Française* (1).

Quale lotta intensa e vivace dovette sostenere il Beaumarchais contro la *Comédie Française*, non è il caso di ripetere (2). Giova soltanto ricordare, che si deve sopratutto a lui, se gli autori drammatici si persuasero della utilità, anzi della necessità della loro organizzazione, per potere aspirare ad un trattamento equo e giusto da parte degli impresari.

Ma un'associazione priva di qualsiasi coercizione non poteva raggiungere efficacemente i suoi fini, perchè talvolta i componenti la disertavano, quando volevano accaparrarsi il favore o la simpatia di qualche impresario, da cui speravano la rappresentazione delle loro opere.

---

(1) Giova riportare la parte sostanziale del verbale di tale riunione, perchè in esso si trovano i germi della moderna Società degli autori:

« Nous avons prié et prions M. de Beaumarchais de nous représenter comme commissaire et représentant perpétuel nommé par nous pour suivre l'affaire présente, et tous autres événements qu'elle peut embrasser par la suite, tant auprès de MM. les premiers gentilshommes de la Chambre que de toutes autres personnes qui pourraient y influer, discuter nos intérêts, nous rendre compte de ses travaux, recevoir nos observations, les rédiger; et enfin porter le vœu général de tous nos autres gens de lettres, partout où nos intérêts l'exigeront; et pour partager entre plusieurs le fardeau de tous les soins, nous avons prié et prions MM. Saurin, de Marmontel et Sedaine de se joindre à lui en mêmes qualités de nos commissaires et représentants perpétuels; et en cas de longue absence de l'un de nos susdits commissaires et représentants perpétuels pour cause d'affaires ou de maladie, nous avons arrêté que nous nommerons à sa réquisition, dans une assemblée à ce sujet, l'un de nous pour le suppléer. Quant à ce qui regarde les auteurs dramatiques avoués par notre dite assemblée et qui n'ont pu se trouver et signer à la présente délibération, nous avons arrêté qu'ils seront invité d'en prendre lecture, d'y faire leurs observations et d'y donner leur adhésion.

« N'entendons pas la dénomination d'auteurs dramatiques ayant droit d'avis et voix délibérative entre nous, que les auteurs qui ont une ou plusieurs pièces représentées à la Comédie-Française, et nous convenons de n'admettre à délibérer désormais avec nous que les auteurs dramatiques qui seront dans le même cas expliqué ci-dessus.

« F.ti: Rochon de Chabannes, Lemierre, La Place, Chamfort, Bret de Sauvigny, Blin de Sainmoire, Gudin de la Brenellerie, du Doyer Lefèvre, Ducis, Favart, Dorat, Lemonnier, Cailhava, Leblanc, Barthe, Rousseau ».

(2) Cfr. al riguardo il bel libro di De Loménie, già citato, nonchè Bayet, *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris 1908.

Lo Scribe allora pensò di trasformare l'associazione amichevole, quale fino allora era stata la Società degli autori, in una vera e propria società civile, legalmente costituita. Ciò avvenne con atto del 18 novembre 1837. Così costituita, la « Société des auteurs et compositeurs dramatiques » durò fino al 1° marzo 1879.

Se ne è quindi formata un'altra, che, per deliberazione presa nel 1904, dovrà durare cinquant'anni, e cioè fino al 1° marzo 1929, nel quale anno dovrà essere costituita *ex novo*.

**1263.** La Società suddetta si propone di raggiungere i seguenti fini:

*a*) La tutela dei diritti dei soci, rispetto agli amministratori teatrali o ad ogni altro, che si trovi con essi in rapporti d'interessi.

*b*) La percezione dei diritti di autore, non solo a Parigi e in Francia, ma anche all'estero, dovunque sia possibile percepirli. Per potere conseguire efficacemente tale scopo, la Società si propone non solo di stipulare trattati con i direttori teatrali francesi, ma di stipulare con le Società straniere, ispirate agli stessi fini, dei trattati generali, a nome di tutti i soci.

*c*) La istituzione di un fondo di soccorsi, a vantaggio dei soci, delle vedove, eredi o parenti loro.

*d*) La istituzione di una cassa di pensioni per la vecchiaia, a profitto dei soci.

*e*) La creazione di un fondo comune di proventi divisibili.

**1264.** Non è il caso di entrare in minuti particolari, circa le norme per l'ammissione dei soci, l'azione della Società, e i notevoli risultati che ha conseguito, in favore degli autori drammatici (1).

---

(1) Cfr. Astruc, op. cit., pag. 36 e seg.; Chosson, op. cit., pag. 198 e seguenti.

Si noti soltanto che, mentre fino al 1908, potevano far parte della Società tutti i drammaturghi stranieri, l'Assemblea generale, nella tornata del 19 maggio di quell'anno, deliberò che sarebbero stati accettati come soci soltanto gli autori appartenenti ai paesi che accordano ai francesi una protezione efficace, e che anche costoro avrebbero goduto in Francia della protezione legale, per il solo tempo in cui ne godono

Basterà rilevare che, per potere la Società esercitare con efficacia la sua azione, essa non ha voluto essere una mera agenzia di affari dei proprî soci, ma ha sostituita l'opera collettiva a quella individuale dei singoli soci (autori e loro eredi o aventi causa). Perciò la Società ha il mandato di fissare trattati generali con i direttori di teatri, di maniera che tutte le opere abbiano diritto ad un dato trattamento; e di percepire gli onorari dovuti agli autori, salvo poi a ripartirli secondo lo Statuto sociale. Essa inoltre assiste i soci, nei giudizî relativi alla loro proprietà intellettuale. D'altra parte il mandato, che i soci conferiscono alla Società, è irrevocabile soltanto entro certe condizioni, e sono vietati ai soci parecchi atti, perchè ritenuti contrari all'interesse della Società.

Infatti è loro vietato:

*a*) di far rappresentare alcuna opera da un teatro che non abbia stipulato trattato con la Società, fosse anche il teatro gerito da soci, o da loro parenti, o affini, fino al quarto grado;

*b*) di fare rappresentare le proprie opere da compagnie, che non abbiano stipulati trattati con la Società;

*c*) di concludere contratti di rappresentazione, nei quali, direttamente o indirettamente, sia convenuto un onorario inferiore a quello stabilito nei trattati generali della Società;

*d*) di beneficiare di contratti conchiusi a loro profitto da terzi con direttori di teatri (1).

Non è escluso tuttavia che l'autore possa, nei limiti dei trattati generali, interdire la rappresentazione delle sue opere, a Parigi e nei dipartimenti.

Malgrado i divieti di cui si è fatta parola, i soci conseguono notevoli vantaggi dal far parte della Società, sia perchè questa esercita un'opportuna opera di vigilanza sulle rappresentazioni delle opere teatrali; sia perchè percepisce

---

nei loro paesi. Questa è, senza dubbio, una misura pratica efficace, per spingere i Governi ad aderire alla Convenzione di Berna, e a sancire un termine di protezione largo quanto il francese (cinquant'anni *post mortem auctoris*).

(1) Ogni contravvenzione ai suddetti divieti è punita con un'ammenda di sei mila franchi, a vantaggio della Cassa sociale.

i compensi dovuti agli autori, con spese di gestione assai limitate. Tali vantaggi sono di grandissima importanza, come può valutare chiunque intenda le difficoltà alle quali ovvia l'azione della Società, la quale ha saputo fronteggiarle e superarle in modo davvero ammirevole (1).

**1265.** Anche maggiori difficoltà incontrerebbero i singoli autori, se dovessero vigilare, a che non si eseguano brani delle loro opere nei caffè e in tutti i pubblici ritrovi. Non solo infatti nei più importanti ritrovi si suona ogni giorno, ma spesso si esegue uno spettacolo di varietà, che comprende brani di opere di dominio pubblico e di dominio privato.

A riparare a tale inconveniente, è sôrta in Francia la « Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique », con l'intento di percepire gli onorari spettanti agli autori, per le parziali esecuzioni delle loro opere (i cosiddetti *piccoli diritti di autore*).

In generale, lo Statuto e l'azione di questa Società sono analoghi a quelli della « Société des auteurs et compositeurs dramatiques »; ed oggidì (2) entrambe svolgono di accordo la loro azione, nell'interesse degli autori, i quali se ne avvantaggiano molto.

**1266.** Tralasciando la storia delle Società similari, che si sono venute man mano costituendo nei varî Stati di Europa, generalmente con azione limitata ai singoli paesi (3), giova rilevare che, in Italia, la Società degli autori è sôrta col duplice intento di percepire così gli onorari per le rappresentazioni, come i piccoli diritti di autore. Perciò non solo non si sono avuti a deplorare i dissensi sôrti in Francia, ma l'azione della Società è stata, fin dai primi anni della sua costituzione, energica e proficua agli autori (4).

---

(1) Si pensi che gli incassi annuali della Società sorpassano i sette milioni e mezzo di franchi.

(2) Non è stato però sempre così, e negli anni scorsi si verificarono aspri dissidî.

Un'esposizione completa e documentata di tali dissidî, si può leggere in Chosson, op. cit., pag. 233 e seguenti.

(3) La Società di Berlino ha la rappresentanza anche in Danimarca, Svezia e Norvegia.

(4) Sono cospicue le cifre dei diritti percepiti, ed è confortante il loro progressivo aumento. Invero da inizî modesti, che superarono il

**1267**. La prima idea di costituire, anche in Italia, una Società degli autori, sorse nel II Congresso drammatico (1). Ivi si diede incarico al Giurì drammatico nazionale di compiere gli studî opportuni (2). Ma questo li delegò ad un'autorevole Commissione, presieduta da Paolo Ferrari, che, nel 1879, pubblicò un progetto di Statuto (3). Tale Statuto venne favorevolmente giudicato nel III Congresso drammatico, e in quello dell'Associazione tipografico-libraria italiana (4). In quest'ultimo Congresso fu nominato un Comitato, presieduto da Cesare Cantù, con l'incarico di provvedere alla definitiva costituzione della Società: al che si addivenne il 23 aprile 1882 (5).

**1268**. L'azione della Società si limitò dapprima a costituire una consulta legale, per discutere e dare il proprio avviso sulle questioni, che nei varî centri d'Italia potessero essere deferite all'arbitrato od al patrocinio del Sodalizio,

---

mezzo milione soltanto nel 1905, la Società italiana degli autori va man mano prosperando, come risulta dal seguente specchietto:

| Anno | Sezione Teatro — Diritti percepiti | | | Sezione Piccoli Diritti di autore | | | Totale complessivo |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | in Italia | all'Estero | Totale | in Italia | all'Estero | Totale | |
| 1905 | — | — | 427.983,90 | — | — | 105.207,98 | 533.191,88 |
| 1906 | — | — | 424.817,80 | — | — | 154.023,44 | 578.841,24 |
| 1907 | 446.482,32 | 36.261,74 | 482.744,06 | 137.195,68 | 21.137,60 | 158.333,28 | 641.077,34 |
| 1908 | — | — | 544.758,12 | — | — | 177.559,48 | 722.317,60 |
| 1909 | 510.880,35 | 52.641,54 | 563.521,89 | 167.191,56 | 25.810,76 | 193.002,32 | 756.524,21 |
| 1910 | 544.300,53 | 87.207,16 | 631.507,69 | 189.946,52 | 29.190,33 | 219.136,85 | 810.644,54 |
| 1911 | 558.370,14 | 76.000,00 | 634.370,14 | 193.246,29 | 29.633,18 | 222.879,47 | 857.249,61 |
| 1912 | 641.824,71 | 101.855,66 | 743.680,37 | 201.229,94 | 35.247,72 | 236.477,66 | 980.158,03 |
| 1913 | 661.626,27 | 96.000,00 | 757.626,27 | 205.871,50 | 44.360,35 | 250.231,85 | 1.007.858,12 |
| 1914 | 565.428,06 | 66.000,00 | 631.428,06 | — | — | 250.287,56 | 881.715,62 |

(1) Tale Congresso si tenne a Milano nel febbraio 1878.

(2) Cfr. *Bollettino degli atti e notizie della Società italiana degli autori*, 1882, pag. 2 e seguenti.

(3) Fin dal primo momento si comprese benissimo che non era il caso di creare due distinte Società, come in Francia; ma che occorreva associare in unico sodalizio tutte le persone che avessero da far valere diritti d'autore, perchè solo così si poteva sperare di dar vita ad un organismo vitale. A siffatta previsione hanno corrisposto degnamente i fatti.

(4) Entrambi si tennero a Milano: il primo nel giugno, il secondo nel settembre 1881.

(5) Il regolamento della Società italiana degli autori è inserito nel citato *Bollettino*, pag. 10 e seguenti.

allo scopo di sempre meglio assicurare il decoro e l'interesse giuridico e morale dei proprî soci.

Ma già nel resoconto morale ed economico della Società, presentato da Tullo Massarani il 6 aprile 1885 (1), si designava il proposito di tutelare efficacemente i diritti degli autori. Quindi si redasse un regolamento per la tutela ed esazione dei diritti di autore, derivanti dalla rappresentazione di opere drammatiche (2); e si nominarono parecchi rappresentanti della Società, in Italia e all'estero, per l'esazione dei diritti dei soci (3).

Con R. decreto 1° febbraio 1891, n. 53 (parte supplementare), la Società fu eretta in Ente morale, e ne venne approvato lo Statuto organico (4). Ma a poco a poco, estendendosi i fini e l'azione della Società, si cominciarono a vedere i difetti dello Statuto. Nell'Assemblea generale dei soci, del 12 giugno 1892, ne furono modificati alcuni articoli (5), che vennero approvati con R. decreto del 4 maggio 1893, n. 279 (parte supplementare).

In seguito, nell'adunanza del 17 giugno 1900, fu deliberato un nuovo Statuto, che venne approvato con R. decreto 21 febbraio 1901 (6). Quindi, nell'Assemblea generale straordinaria del 29 ottobre 1905, fu discusso e deliberato un nuovo Statuto (7), che è stato approvato con R. decreto 1° febbraio 1906, n. 26.

**1269.** Lasciando da parte i dettagli, giova rilevare che la Società italiana degli autori ha per principale scopo « l'esercizio e la tutela morale dei diritti spettanti ai singoli soci » (8). A tal fine « la Società è investita, in virtù dello

(1) Cfr. *Bollettino* cit., 1885, pag. 39 e seguenti.

(2) Cfr. *Bollettino* cit., 1888, pag. 112 e seguenti.

(3) Cfr. *Bollettino* cit., 1888, pag. 117 e seguenti.

(4) Cfr. *I diritti d'autore*, Bollettino degli atti e notizie della Società italiana degli autori, 1891, pag. 71. Tale Statuto era quello approvato nell'Assemblea generale del 23 aprile 1882, e modificato nelle Assemblee straordinarie del 20 aprile e dell'8 dicembre 1890 (*Ibid.*, 1890, 39; 1891, 1).

(5) Il 7, il 15 e il 16. Cfr. *I diritti d'autore*, 1892, pag. 57 e seg., e 1893, pag. 66 e seg., in nota.

(6) È riportato ne *I diritti d'autore*, 1901, pag. 45 e seguenti.

(7) *I diritti d'autore*, 1905, pag. 129 e seguenti.

(8) Art. 2 dello Statuto sociale. Per l'art. 3 dello Statuto, « nel concetto di tutela del diritto d'autore si comprendono come funzioni della Società anche il conseguimento e l'incasso dei diritti d'autore ».

stesso Statuto, della rappresentanza di ciascun socio (1), e può agire a nome del socio in qualunque affare di fronte a chicchessia, senza bisogno di apposito mandato » (2).

Ispirandosi a tale concetto, gli articoli 6 e 9 del regolamento sociale hanno disposto che « ogni socio, entrando a far parte della Società, deve affidare alla stessa l'esclusiva tutela di tutte le opere drammatiche di cui è autore o proprietario, o che siano da lui composte, o di cui egli divenga proprietario in seguito ». Inoltre gli è fatto divieto « di stipulare con chiunque alcun contratto scritto per l'esecuzione delle opere, se non col concorso e pel tramite della Società ».

Infine l'art. 14 del regolamento prescrive: « Il Direttore generale, sentita la Commissione per l'Arte drammatica, può rifiutare i permessi di rappresentazione, ogniqualvolta tale misura si rende necessaria sia nell'interesse di un singolo socio, sia nell'interesse generale di tutti i soci. Nei casi urgenti, decide il Direttore da solo, fattogli obbligo di ottenere la ratifica della Commissione ».

Tanto la Società francese, quanto l'italiana, anzi più questa che quella, hanno sostituito la loro azione collettiva a quella dei singoli soci. Di qui la controversia, se sia valido il contratto di società in argomento, e se l'autore, entrando a far parte di tale Società, abdichi a questa i suoi diritti, compresi quelli personali.

**1270.** In Francia, da una parte si è ritenuto (3), che, con l'entrare a far parte della Società, l'autore dimostra di volere sacrificare il suo interesse individuale a quello collettivo dei suoi consoci, e che perciò anche la lesione del suo diritto, che qualche volta può avvenire, è compensata dai vantaggi che riceve, per tutto il tempo in cui rimane nella Società. E in proposito si è osservato, che tutte le organizzazioni

---

(1) Che la Società abbia la rappresentanza dei suoi soci, senza bisogno di apposito mandato, non può dubitarsi.

Cfr. al riguardo, Trib. Roma, 31 dicembre 1906 (*Foro ital.*, 1907, I, 468, con *Nota*, non completamente favorevole, di ANGELINI ROTA.

(2) Art. 5 dello Statuto sociale.

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 31 dicembre 1842 (confermata dalla sentenza 8 novembre 1843, della Corte d'appello di Parigi), e 18 aprile 1905.

moderne hanno il medesimo difetto, di richiedere qualche sacrificio ai loro aderenti, compensandoli con vantaggi tanto cospicui, che si può passar sopra agli inconvenienti che talvolta producono.

D'altra parte la validità del contratto sociale è stata ritenuta limitata a ciò che riguarda la tutela degli autori e la percezione degli onorari ad essi spettanti (1).

La questione tuttavia non è stata approfondita: anzichè risolverla con i principî generali, la si è esaminata sotto lo speciale riflesso della legge francese del 1884, sui sindacati professionali.

**1271.** Esame più approfondito della controversia hanno fatto la dottrina e la giurisprudenza italiane, a proposito di una causa famosa (2).

La Società sosteneva, che il socio, col fatto di entrare a farne parte, non solo le conferisce il mandato di rappresentarlo, ma addirittura lo surroga in tutti i suoi diritti; che tale surroga è *esclusiva*, nel senso di interdire ogni esercizio dei suoi diritti al socio, ed è *reale*, nel senso di indurre l'inefficacia *erga omnes* di ogni atto compiuto in contravvenzione di essa. Perciò il socio non potrebbe, per suo conto e in suo nome, concedere permessi di rappresentazione delle sue opere, e la Società potrebbe inibire ai privati e alle Autorità competenti di riconoscere altri permessi di rappresentazione, fuorchè quelli dati da lei.

A sua volta il socio deduceva l'illegalità e l'inefficacia dell'art. 6 del regolamento; ed aggiungeva che la società non ha la rappresentanza *giuridica*, ma solo la rappresentanza *naturale* del socio.

Bene a ragione però il Tribunale di Milano ha rilevato che entrambe queste tesi sono eccessive.

Infatti, per potersi parlare di surroga della Società al socio in tutti i rapporti inerenti alla sua proprietà intellettuale, di una surroga efficace anche in confronto dei terzi, come sosteneva la Società, sarebbe occorsa una cessione:

---

(1) Trib. civ. della Senna, 10 febbraio 1911 (*Gaz. Pal.*, 1911, I, 193).

(2) Trib. Milano, 7 giugno 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 630). A tale sentenza ha apposta un'acuta *Nota* l'egregio avv. Musatti, *Esecuzione e deliberazione nell'esercizio del diritto d'autore* (*Ibid.*, 1910, II, 631).

soltanto questa porterebbe l'esclusione del socio cedente dall'esercizio della proprietà intellettuale. Invece nella specie l'art. 6 del regolamento, con l'impedire al socio di stipulare contratti scritti per l'esecuzione dell'opera, se non *col concorso e pel tramite* della Società, gli viene necessariamente a riconoscere la veste e il diritto di proprietario.

Ma d'altra parte non si può « ravvisare nella Società un semplice organo di trasmissione della volontà dei singoli consociati, ma le si dovrà riconoscere la rappresentanza giuridica di ciascuno di questi, per l'esercizio di tutti i poteri derivanti dal diritto d'autore: rappresentanza che è intimamente connessa col vincolo sociale che lega il socio alla Società, e imposta dalla convenienza di concentrare in questa la tutela e l'esercizio dei diritti d'autore d'ogni singolo, per meglio provvedere alla protezione del diritto di tutti ed assicurarsi il conseguimento e l'esazione delle percentuali, formanti il più cospicuo dei suoi cespiti d'entrata. Di qui il concetto nella Società di *procurator in rem suam*, per effetto di una rappresentanza che costituisce una condizione del rapporto sociale, e che quindi non può cessare se non col venir meno di questo » (1).

Il Musatti, nella nota citata, concorda a ragione con la teorica accolta dal Tribunale di Milano, poichè l'autorità

(1) Da ciò il Tribunale di Milano ha tratto due conseguenze: « la prima, che in tale rappresentanza non vi è nulla che contrasti al diritto naturale, da cui trae origine il dominio dell'autore sulle opere del suo ingegno, nè alla legge positiva, che questo dominio presso di noi disciplina: trattandosi di rapporto che non tocca il diritto, ma riguarda unicamente l'esercizio di esso; la seconda, che tale rappresentanza è irrevocabile, non trovando ad essa applicazione l'art. 1758 Cod. civ., che contempla il mandato tipico, classico, quello, cioè, alla cui esecuzione unico interessato è il mandante, e non può estendersi al mandato conferito nell'interesse del mandatario, nè a quello che costituisce una conseguenza o una clausola di un contratto sinallagmatico, come qui appunto si avvera.

« Cosiddetta rappresentanza poi, oltre ad essere *irrevocabile*, è anche *esclusiva*, nel senso che induce contro il socio, e fin che dura la sua rappresentanza nell'ente, il divieto non solo di deferire ad altri analoga rappresentanza, ma altresì di agire egli stesso direttamente per la tutela dei proprî diritti, in contraddizione coi poteri da lui delegati alla Società: essendochè un siffatto carattere è a questa rappresentanza chiaramente attribuito dal su riportato art. 6 del regolamento per l'arte drammatica ».

della Società non può essere che un'autorità di rappresentanza, non essendole stato trasmesso alcuna frazione del diritto di autore, *nomine proprio*. Ne deriva che il socio non possa rompere arbitrariamente il suo vincolo di obbligazione, ma che, quando lo abbia rotto, la Società possa chiedere il risarcimento dei danni, ma nè invocare il divieto prefettizio contro le rappresentazioni delle opere dell'antico socio, a cui questo abbia acconsentito, nè vietare che il socio contratti in proprio nome verso i terzi, per la rappresentazione delle sue opere.

Infine il Musatti dubita a ragione della validità dell'art. 14 del regolamento, il quale concede al Direttore generale il diritto di negare la rappresentazione delle opere del socio, o di dare il permesso di rappresentarle, contro o indipendentemente dalla volontà di costui. Ciò urta evidentemente contro il fine precipuo della Società, che è quello di *esercitare*, non d'*impedire* il diritto di rappresentazione. « Questa, rileva il Musatti, è addirittura espropriazione del domino, in favore del mandatario e per opera sua!..... Queste deliberazioni interessano soltanto la sostanza del diritto d'autore, in ciò che esso ha di più delicato e di più inalienabile, e possono qualche volta decidere della sorte e della fortuna avvenire dell'opera; ciò che è come dire che interessano quella provincia personalissima di questo diritto, dove regna soltanto l'intuito dell'autore per l'opera sua, e il suo insindacabile giudizio, quanto alla convenienza di dare, di non dare, di replicare, di procrastinare, di vietare la rappresentazione dell'opera sua ».

Si può quindi conchiudere che la costituzione delle Società suddette è stata di grande giovamento agli autori drammatici, ma che queste dovrebbero limitarsi alla funzione procuratoria, non ad usurpare le facoltà personali spettanti agli autori. Dovrebbe perciò ammettersi, che l'autore possa diffidare la Società, a non ingerirsi nell'amministrazione di qualche sua opera, della quale voglia occuparsi lui direttamente. La Società infatti non è cessionaria, ma rappresentante dell'autore, e quindi in tanto può pretendere diritti sull'opera, in quanto glieli conferisca il mandato. Questo però in ogni caso deve essere revocato *tempestivamente*, a norma dei principî generali del diritto.

**1272.** È controversa la natura giuridica delle Società degli autori (1).

La Corte di appello di Catania, partendo dal principio, che il mandato che ad esse conferiscono i soci, di trattare con gli impresari, nel loro interesse e a nome loro, affari relativi alla loro proprietà intellettuale sia una commissione, le ha ritenuti commerciali, e cioè imprese di commissioni (2).

Ma giustamente la Corte di cassazione di Palermo è andata in contrario avviso (3), non solo perchè trattasi di Società eretta in Ente morale; ma perchè « trattare per conto e nell'interesse ed in nome del socio autore, sia pure con imprese editrici e teatrali, affari relativi ai diritti di autore, non è certamente fare atti di commercio, come non lo sarebbe, se l'autore stesso trattasse direttamente tali affari. Le imprese editrici, le imprese teatrali, sicuramente in tali affari spiegano la loro indiscussa qualità commerciale; ma l'autore, che vende, loca, o altrimenti cede l'opera sua, non fa alcun atto commerciale. Ora la Società degli autori, nell'accettare il mandato di trattare nell'interesse ed a nome del socio cotali affari, prende il posto dell'autore, non già quello delle imprese editrici, e quindi non acquista mai la qualità di commerciante ». Insomma, come ben dice il Borachia, « è uno dei tanti enti civili che, sôrti per difendere gli interessi di una classe con la compagine dell'organizzazione, si elevano al disopra del concetto di società, quale ci è dato dalla legge positiva » (4). Da ciò deriva che le

---

(1) Cfr. al riguardo Borachia, *Intorno alla natura della Società degli autori* (*Il Dir. comm.*, XXIX, 1910, II, 147).

(2) Negli stessi sensi ha pronunziato il Tribunale comm. della Senna, con sentenze 24 dicembre 1906 e 9 maggio 1908, rese nella causa promossa dagli eredi di Donizetti, per la riscossione dei diritti spettanti al loro autore.

Tali sentenze vennero riformate dall'arresto 24 maggio 1910, della Corte d'appello; ma la *Chambre des requêtes* ha ammesso il ricorso per cassazione.

Infine, lo stesso Trib. comm. della Senna, con sentenza 13 febbraio 1911, ha ritenuto civile la Società degli autori.

(3) Sentenza 26 febbraio 1910 (*Il Dir. comm.*, XXIX, 1910, II, 146, con la citata *Nota* del Borachia).

(4) Cfr. al riguardo, Gianturco, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 88, Napoli 1906, e Planiol, *Traité élémentaire de droit civil*, vol. II, n. 1995 e seg., pag. 658 e seguenti.

dette Società, anche se non fossero erette in Ente morale, potrebbero stare in giudizio, a tutela dei diritti dei loro soci. Si applicherebbe, in tale caso, la famosa dottrina della *individualità giuridica* (1).

**1273.** *Consenso dei contraenti.*

Nel contratto di rappresentazione bisogna distinguere, se l'opera sia inedita ovvero pubblicata. Nel primo caso infatti, non essendo a conoscenza dell'impresario, occorre sottometterla al suo giudizio, per decidere se intenda o non accedere al contratto di edizione. Se invece l'opera sia già pubblicata o altrimenti nota, per es. per le rappresentazioni fattene in altro teatro, tutta la fase preliminare è inutile, e di solito è l'impresario che propone all'autore di rappresentarne l'opera.

**1274.** Oltre tale differenza, la legge italiana del 1865 ne aveva istituita un'altra assai importante: aveva, cioè, dichiarata lecita la rappresentazione delle opere *pubblicate*, purchè si fosse pagato un premio all'autore, senza che ci fosse bisogno del consenso di questi.

**1275.** Che tale sistema fosse illogico e dannoso, si è già dimostrato (2). È tuttavia opportuno trascrivere qui le ragioni che mossero l'on. Scialoja ad accoglierlo (3).

« Quando un'opera drammatica è rappresentata, prima di essere pubblicata per le stampe, essa è per una parte, siccome abbiamo già notato, nella condizione di una poesia declamata o di un discorso recitato in pubblico: non è veramente pubblicata, sebbene acquisti una più o meno estesa pubblicità. Ma è pubblicato, nell'unico modo nel quale può pubblicarsi, ciò che non si legge nel libro, e che risulta dalla composizione del dramma, cioè l'azione. E perciò abbiamo in questa ipotesi riservato all'autore l'esclusivo diritto della rappresentazione.

« Sicchè a prima giunta pare che, per essere consentanei alla nostra dottrina, dovremmo anche riservarglielo

(1) Cfr. al riguardo, Gianturco, op. e vol. citati, pag. 124.
(2) Cfr. vol. I, n. 286 e seg., pag. 157 e seguenti.
(3) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 35).

nell'altro caso in cui l'opera è messa a stampa. Perciocchè la stampa non contiene quel modo di pubblicazione speciale dell'azione, che dicesi rappresentazione dell'opera.

« Ma quando un'opera è di pubblica ragione, sotto la forma letteraria, non monta che possa esserne compiuta la pubblicità, anche sotto un'altra forma, quale è quella dell'azione. È vero che un'opera può essere bene o male rappresentata, e che può essere interesse dell'autore che sia rappresentata bene. Ma è vero altresì che, quando un'opera è messa a stampa, il pubblico intelligente, quello il cui giudizio è caro all'autore, ha il mezzo di disimpegnare la parte che spetta all'autore da quella ch'è dovuta agli attori. Oltre di che rare volte avviene in pratica che le opere drammatiche si pubblichino prima di essere state già rappresentate, sicchè la loro riputazione è già fatta quando escono per le stampe. Ed infine, quando è data a tutti la facoltà di rappresentarle, non è da temere che quelle di maggior merito non siano in una o in altra occasione ben rappresentate: il che basta a mantenerle nella meritata loro rinomanza.

« Anzi questa licenza subordinata al pagamento di un premio deve di necessità riuscire utile agli autori medesimi. Molte volte debbono le Compagnie astenersi dal rappresentare opere nuove, per la difficoltà di mettersi in relazione con l'autore. Sicchè la facilità di poter rappresentare, mediante un certo prezzo, l'opera che si crede più acconcia allo spettacolo che vuol darsi in una certa occasione ed in un dato luogo, è favorevole agli interessi degli scrittori drammatici.

« Dall'altro canto è più conforme al rispetto dovuto alle esigenze dell'universale. Ed in vero, quando si riserva all'autore la riproduzione di un'opera stampata, ciascuno può non pertanto procacciarsene una copia, senz'altro inconveniente che quello di pagarla un poco più cara. Ma non può ognuno assistere allo spettacolo di un dramma, se questo non può rappresentarsi da per tutto; ed è difficile assai che si possa, massime in luoghi di secondaria importanza, se devesi volta per volta domandarne il permesso all'autore ».

**1276.** Già sappiamo che l'art. 14 della legge vigente ha eliminata la distinzione fatta dallo Scialoja, richiedendo il

consenso dell'autore, tanto per le opere stampate, quanto per quelle non ancora pubblicate (1). E abbiamo anche visto che, per poter efficacemente tutelare i loro interessi, gli autori si sono costituiti, negli Stati civili, in Società, che vigilano che non si diano rappresentazioni di opere, che sono ancora nel dominio esclusivo dell'autore, senza il consenso di questi, e percepiscono i diritti che gli spettano. Per tal modo si è sostituita, all'azione necessariamente inefficace dell'autore, l'attività collettiva di un Ente, che opera mercè agenti sparsi in tutto il Regno. Inoltre le Società delle diverse Nazioni sono addivenute ad accordi tra loro, sicchè ognuna vigila per le altre nel proprio territorio. Così gli autori drammatici possono effettivamente beneficiare, all'interno e all'estero, della protezione accordata loro.

**1277.** Esaminiamo ora tutta la fase preliminare che occorre attraversare, allorchè l'opera non sia stata pubblicata.

**1278.** *Preliminari del contratto di rappresentazione. — A) Scelta del teatro.*

L'autore, che intende far rappresentare una sua opera, deve, in primo luogo, scegliere il teatro. Tale scelta spetta, in linea di massima, all'autore (2), salvo che egli abbia scritto l'opera per incarico di qualche impresario, nel quale caso è obbligato a darla al committente (3). S'intende però

(1) Per esigere l'osservanza di questa norma legislativa, il ministro Nitti, con circolare 5 giugno 1913 (*Leg. e decr.*, pag. 82 e seguenti), ha disposto che le Autorità di pubblica sicurezza non apporranno « il visto su manifesti di pubblici spettacoli di nessun genere, quando per ciascuna opera che si deve rappresentare od eseguire e che sia compresa negli elenchi delle opere riservate ai sensi dell'articolo 14, pubblicati e distribuiti periodicamente da questo Ministero, non sia presentato e rilasciato il consenso scritto dell'autore o di chi altro sia registrato come titolare dei diritti nei detti elenchi.

« Se gli impresari dello spettacolo affermino che si tratta di opere non riservate, l'ufficiale incaricato potrà, ove trovi difficoltà a verificare, consultando gli elenchi, l'esattezza delle affermazioni, rivolgersi anche telegraficamente all'Ufficio della proprietà intellettuale presso questo Ministero, indicando con precisione il titolo dell'opera e il nome dell'autore ».

(2) Si noti, però, che i grandi editori musicali si rendono cessionari del diritto di rappresentazione, sicchè si mettono al posto dell'autore, nei contratti con gli impresari teatrali.

(3) Se però il committente rifiuti l'opera, l'autore riacquista la sua libertà di scelta.

di leggieri che l'autore sceglierà il teatro più adatto per la rappresentazione della sua opera, e quindi, se si tratterà di opera in musica, si rivolgerà ai teatri di musica; se di commedia, a quelli che rappresentano commedie, ecc.

**1279.** Talvolta l'autore, possedendo più manoscritti dell'opera sua, e ritenendone possibile la rappresentazione in parecchi teatri, la offre a parecchi impresari nel medesimo tempo. Chi di costoro avrà il diritto di rappresentare l'opera il primo, o ad esclusione di tutti gli altri? Si ritiene che tale diritto spetti a chi per il primo ha dichiarato di volere rappresentare l'opera, e col quale perciò si conchiude il contratto di rappresentazione (1). L'autore poi, per esimersi da ogni domanda di risarcimento di danni verso gli altri impresari, deve affrettarsi a ritirare l'offerta fatta loro (2).

**1280.** Si è disputato quali siano i diritti dei singoli collaboratori e dei singoli condomini, nel caso di un'opera comune. Su tale controversia non ho che da richiamare quanto ho già detto a suo luogo (3).

**1281.** *B) Deposito del manoscritto.*

Perchè l'impresario possa esaminare o fare esaminare l'opera, per decidere se debba o non accettarla, occorre che l'autore gliela consegni, o gliene dia una copia (4).

La dottrina francese e la tedesca (5), che si sono occupate con profondità del contratto in esame, hanno ritenuto

(1) Neanche se il primo impresario ritardasse la rappresentazione dell'opera, l'autore potrebbe concederla ad altri, senza far risolvere prima il contratto già conchiuso. Bene infatti il Tribunale di Milano, 7 giugno 1910 (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 630), dichiarava in proposito: « Se molto si deve indulgere al legittimo desiderio di un autore di opera teatrale, di affrettare il giudizio del pubblico sul valore della propria creazione, e di trarre da questa le sognate compiacenze e gli sperati guadagni, non gli si potrà mai riconoscere... di infrangere un impegno assunto..., solo a motivo di un ritardo nella effettuazione di ciò che non era un suo diritto nascente dal contratto, ma soltanto un suo semplice, per quanto legittimo, desiderio, e di passare a nuova stipulazione con altre Compagnie... ».

(2) Cfr. per tutti, Astruc, op. cit., pag. 70 e seguenti.

(3) Cfr. *retro*, n. 828 e seg., pag. 97 e seguenti.

(4) Certo è preferibile darne una copia, per evitare il grave pregiudizio, che potrebbe derivare dallo smarrimento dell'opera.

(5) Cfr., per es., Astruc, op. cit., pag. 73 e seg.; Goldbaum, *Manuscriptschutz* (*Leipziger Zeitschrift für deutsches Recht*, III, 901).

che la consegna del manoscritto all'impresario costituisce deposito, del quale segue le regole. Perciò il depositario deve usare, nel custodire la cosa depositata, la stessa diligenza che usa nel custodire le cose proprie (art. 1843), e risponde della perdita colposa del manoscritto (art. 1845)(1).

**1282.** Nell'intento poi di facilitare e di fornire la prova del contratto (art. 1341), l'autore avrà cura di farsi rilasciare una dichiarazione dell'eseguito deposito (2).

**1283.** La dottrina moderna ha elaborato anche la teorica della difesa del manoscritto inviato all'impresario (3), che riceve in pratica qualche elegante applicazione.

È controverso infatti, che cosa si debba decidere nel caso che, per negligenza dell'impresario, alcuno tragga profitto dell'opera teatrale, e ne crei un'altra, che di quella sfrutti l'azione o qualche elemento originale, e che le tolga in tal modo il vantaggio della priorità.

Nella dottrina tedesca, si ritiene che l'impresario debba rispondere come depositario, se sia stato lui a richiedere il manoscritto. Se invece esso gli sia stato inviato spontaneamente, gli sarebbero applicabili i §§ 18 e 19 della legge della concorrenza sleale, che puniscono e dichiarano tenuti ai danni coloro che rivelano segreti industriali (4).

Ma rileva giustamente il Ghiron (5), che non è possibile parlare di segreti in tema di proprietà intellettuale, portando di peso la voce, come la si usa in tema di brevetti e di concorrenza sleale. Inoltre non può contestarsi, che ognuno abbia il diritto di mettere a profitto l'opera altrui, per farne un'opera originale propria. Di qui deriva, che non possa

(1) Se è stata depositata una copia dell'opera, la responsabilità dell'impresario dev'essere limitata a farne riprodurre un'altra a sue spese.

(2) La « Société des auteurs et compositeurs dramatiques », nei suoi trattati con i teatri francesi, non solo ha imposto l'obbligo di dare una ricevuta del deposito del manoscritto, ma ha imposto di segnare i manoscritti depositati in apposito registro e in ordine progressivo; di mandarle ogni quindici giorni un estratto di tale registro, e di partecipare le proprie determinazioni nel termine di quaranta giorni. Cfr. al riguardo Le Senne, op. cit., pag. 217; Pouillet, op. cit., n. 758 e seg., pag. 688 e seguenti.

(3) Cf. al riguardo, Goldbaum, opera citata.

(4) Cfr., oltre il Goldbaum, op. cit., anche Rosenthal e Wehner, *Wettbewerbgesetz*, pag. 286, Leipzig 1911.

(5) Nella *Rivista di diritto civile*, 1914, pag. 438 e seguenti.

ascriversi alcuna responsabilità a colui che, venuto in qualunque modo a cognizione di un'opera adatta a pubblico spettacolo, ne scriva un'altra per suo conto, malgrado che l'opera altrui gli abbia suscitato nel cervello l'idea della propria, e che questa trovi in quella la sua fonte e la sua ispirazione (1).

Per altro tali considerazioni non valgono ad esimere l'impresario da responsabilità, quando non avesse usata la diligenza alla quale era tenuto in forza del contratto di deposito, ed avesse lasciato trarre da altri profitto dall'opera che gli era stata affidata (2). I magistrati francesi sono stati di tale avviso (3), che corrisponde certo a giustizia e a ragione, e che perciò bisogna accettare, anche sotto l'impero delle nostre leggi.

**1284.** Vuolsi per altro rilevare, che non è interdetto all'impresario comunicare ai critici teatrali un largo sunto dell'opera, sia pure con la trascrizione di qualche brano; o addirittura tutta l'opera, per metterli in grado di fare un resoconto particolareggiato della prima rappresentazione. Oramai ciò è entrato negli usi teatrali, quando si tratta di opere per le quali è grande l'aspettativa del pubblico, aspettativa che si tiene viva con le piccole indiscrezioni sul con-

(1) V. però *contra:* Astruc, op. cit., pag. 74 e seg., ma senza motivazione di sorta.

(2) Il Ghiron osserva, che la colpa contrattuale ha trattamento giuridico diverso dalla aquiliana, perchè diverso è il contegno che devesi esigere dagli uomini, quando si limitano a viversene l'uno accanto all'altro, e quando invece entrano in rapporti d'affari tra loro. A me, per verità, non pare che ciò sia esatto. Oltre al principio tradizionale: « *In lege Aquilia et levissima culpa venit* », occorre considerare che la giurisprudenza è costante nel ritenere, che l'art. 1229 Codice civile, che limita il risarcimento ai soli danni diretti e immediati, si applica esclusivamente ai danni derivanti da inadempimento delle obbligazioni contrattuali. Invece i danni da risarcirsi, quando derivano da delitto o quasi-delitto, sono tanto i danni diretti, quanto gli indiretti. Tale differenza si ricava non solo dall'interpretazione grammaticale degli articoli 1151 e 1128 e seg. del Cod. civile, ma anche dalla ragione logica di tali disposizioni, come ha dimostrato la Corte di cassazione di Torino, in una magistrale sentenza del 7 luglio 1882 (*Giur. Tor.*, 1882, 713).

Ora, se di ciò non è possibile dubitare, non pare sia da ammettere una maggiore diligenza, quando si è legati da contratto, anzichè quando non vi sia vincolo contrattuale.

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 4 aprile 1867 (*Pataille*, 1867, 127).

tenuto dell'opera, che costituiscono un efficace mezzo di *réclame*. Naturalmente, però, nelle comunicazioni ai critici teatrali, l'impresario deve usare la ordinaria diligenza del *bonus paterfamilias:* sicchè non potrebbe, ad es., lasciare nelle mani dei critici teatrali copia dell'opera, molti giorni prima dello spettacolo. Egli, in tal caso, seguendo con eccessiva larghezza la fede di costoro, non usa la diligenza cui è tenuto; facilita la propalazione dell'opera, prima dello spettacolo; e quindi, se questa avvenisse, dovrebbe rispondere dei danni che cagionasse all'autore. Infatti una critica aspra e persuasiva all'opera, prima della rappresentazione, non solo distoglierebbe dall'assistervi, ma genererebbe negli spettatori una prevenzione, che potrebbe contribuire al suo insuccesso ingiusto.

**1285.** *C*) *Lettura dell'opera.*

L'impresario, per decidere se debba accettare o rifiutare l'opera, la legge o la fa leggere da persona di sua fiducia, o da un consiglio di persone, che ha costituito a tale intento presso il suo teatro (1). In ogni caso però la decisione relativa al rifiuto o all'accettazione dell'opera spetta all'impresario, e non alle altre persone, alle quali ha rimessa l'opera per la lettura. Egli infatti si è rivolto loro soltanto per averne consiglio, ma non ha delegato il suo diritto di accettare o rifiutare l'opera. Perciò può bene avvenire che il Comitato di lettura consigli di accettare l'opera e l'impresario la rifiuti.

**1286.** *D*) *Decisione dell'impresario.*

L'impresario può: accettare l'opera puramente e semplicemente; rifiutarla; subordinarne l'accettazione ad alcune condizioni.

---

(1) In Francia, questi Comitati di lettura funzionano presso la *Comédie française* — istituitivi dal decreto di Mosca, del 18 ottobre 1812, modificato dai decreti 27 aprile 1850 e 12 novembre 1859, nonchè dall'arresto ministeriale del 22 aprile 1869 e dal decreto 1° febbraio 1887 —, e presso l'*Odéon*.

**1287.** *a) Accettare l'opera puramente e semplicemente.*

In questo caso il contratto è formato secondo le regole generali. Occorre però che si tratti di un'accettazione vera e propria dell'opera, non di frasi più o meno gentili, per rendere meno doloroso il rifiuto (1).

**1288.** *b) Rifiutare l'opera.*

In questo caso il contratto di rappresentazione non si forma, e l'autore resta libero di offrire l'opera a qualunque altro impresario, anche se si tratti di opera scritta per incarico di colui che l'ha rifiutata (2).

**1289.** *c) Subordinare l'accettazione dell'opera ad alcune correzioni.*

L'impresario può anche subordinare l'accettazione dell'opera ad alcune correzioni, che possono essere di pura forma, o di sostanza.

Nel primo caso, la giurisprudenza francese ha ritenuto come già accettata l'opera (3).

Quando invece le correzioni sono sostanziali, vi è chi ritiene bastare che l'autore le esegua, per avere diritto alla rappresentazione dell'opera così modificata; e che, ad ogni modo, il conflitto, che può sorgere tra impresario ed autore, debba essere devoluto ai Tribunali (4). Ma a ragione la giurisprudenza (5) e la più autorevole dottrina (6) ritengono che, dopo l'esecuzione delle correzioni, si debbono compiere le medesime formalità a cui deve sottostare un'opera nuova,

---

(1) Cfr. al riguardo la sentenza del Tribunale della Senna (*Gaz. des Tribunaux*, 17 e 18 dicembre 1832), in merito a un *vaudeville* di AUGIER, che il direttore del teatro del *Palais Royal* gli aveva rifiutato in forma molto amabile. E vedi anche in proposito ASTRUC, op. cit., pag. 78; LACAN et PAULMIER, op. cit., vol. II, n. 547, pag. 71.

(2) Così, per es., è avvenuto per *Le Capitaine Fracasse*, di EMILIO BERGERAT, rifiutato dal Porel, e rappresentato quindi all'*Odéon*.

(3) Cfr. App. Parigi, 30 maggio 1865.

(4) Cfr. ASTRUC, op. cit., pag. 80.

(5) Cfr. Trib. comm. della Senna, 16 maggio 1834 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo), e 5 maggio 1859 (nel *Droit*, del 12 maggio).

(6) Cfr. POUILLET, op. cit., n. 762, pag. 689.

e perciò essa può venire anche rifiutata, ed il rifiuto suddetto è insindacabile da parte dell'Autorità giudiziaria. Può infatti avvenire benissimo, che le correzioni abbiano reso peggiore l'opera; e in questa materia non si potrebbe obbiettare all'impresario di averle consigliate, giacchè questo solo fatto non può vincolarne la libertà di azione.

**1290**. *Forma del contratto di rappresentazione.*

La legge del 1882 non prescrive, che il contratto debba essere fatto per iscritto, sotto pena di nullità. Perciò può essere stipulato anche verbalmente, quantunque sia opportuno — nell'interesse di entrambi i contraenti — consacrarlo in iscritto.

Se però l'autore abbia fatta la dichiarazione di cui allo art. 14 della legge, relativa, cioè, alla tutela preventiva (1), nessuno potrà fare rappresentare o eseguire l'opera, se non presenti al prefetto della Provincia il consenso dell'autore o del suo avente causa, per iscritto e legalizzato in qualunque modo (2).

**1291**. *Obbligazioni dei contraenti.*

Tostochè è stato formato il contratto di rappresentazione, sorgono dei diritti e dei doveri a carico dell'impresario e dell'autore. Esaminiamoli distintamente.

**1292**. *Obbligazioni dell'autore.*

L'autore ha l'obbligo di consegnare il manoscritto, se non lo ha già dato; di lasciare rappresentare l'opera, nel

(1) Cfr. al riguardo, vol. I, n. 292 e seg., pag. 164 e seg., e n. 688, pag. 488.

(2) La dizione dell'art. 14 fece sorgere il dubbio, che il consenso in disputa dovesse essere legalizzato dal notaio o da altro pubblico ufficiale. Nè per verità tale dubbio fu eliminato dalla circolare Berti, del 13 ottobre 1882 (*Leg. e decr.*, pag. 71 e seg.), la quale si limitò a dichiarare: « La legge non ha determinato la forma con cui dev'essere legalizzato il consenso, ed ha adoperato la frase *comunque legalizzato*, appunto perchè nessuna forma sia esclusa, quando essa possa fornire alla Prefettura la prova dell'autenticità del consenso ». Tuttavia oramai le Prefetture e le questure si accontentano dei permessi rilasciati e timbrati dalla Società italiana degli autori.

Cfr. al riguardo, Rosmini, op. cit., n. 211, pag. 406.

tempo convenuto e nella forma in cui l'ha presentata; di garentire l'esercizio del diritto di rappresentazione.

**1293.** *A*) *Consegna del manoscritto.*

Nel caso che l'autore non abbia già, prima della formazione del contratto, consegnato il manoscritto all'Amministrazione del teatro, è obbligato a farlo, per mettere questa in grado di provvedere ad estrarne le singole parti.

**1294.** Si è questionato, se la pubblicazione dell'opera da rappresentare possa essere considerata come tacita rinunzia al diritto di esigere la rappresentazione, da parte del teatro che ebbe ad accettare l'opera. Ma si è ritenuta, e giustamente, la negativa (1), perchè all'autore spettano entrambi i diritti di pubblicazione e di rappresentazione, e non vi è nella legge alcuna prescrizione, che subordini l'esercizio dell'uno al non esercizio dell'altro. Che se non può disconoscersi, che la pubblicazione dell'opera possa arrecare un certo pregiudizio alla sua rappresentazione, perchè alcuni spettatori già ne conoscono l'intreccio, i pregi e i difetti, non può, in mancanza di patto espresso, limitarsi il diritto dell'autore ad avvalersi della facoltà di sfruttamento, che la legge gli accorda.

**1295.** *B*) *Lasciare rappresentare l'opera.*

Perfettamente connessa alla precedente è l'obbligazione dell'autore di lasciare rappresentare l'opera nel tempo convenuto. Infatti, dopo la consegna del manoscritto e l'estrazione delle singole parti, cominciano le prove per la preparazione dello spettacolo. E si ritiene generalmente che l'autore non possa, *re melius perpensa*, tornare sulla decisione, di fare rappresentare l'opera, perchè, per es., tema che non le arrida il successo (2). Non basterebbe perciò

(1) Cfr. Trib. della Senna, 27 novembre 1903, in causa *Comte Proson c. Teatro « Gymnase »*, riportato da Chosson, op. cit., pag. 261.

(2) Cfr., in tali sensi, Astruc, op. cit., pag. 104; Piola, op. cit., n. 19, pag. 116; Pouillet, op. cit., n. 788, pag. 702 e seg.; Vidari, op. cit., vol. IV, n. 3845, pag. 179.

Si noti, però, che di solito gli impresari non si oppongono al desiderio dell'autore. Così, per es., il Bertolazzi, dieci anni or sono, ritirò

nemmeno l'offerta di risarcire l'impresario dei danni che potrebbero derivargli dalla mancata rappresentazione, perchè, si dice, che non basta la volontà di uno dei contraenti, tanto per formare, quanto per sciogliere i contratti.

A mio avviso però si può dubitare dell'esattezza di tale opinione, perchè l'autore può sempre impedire che l'opera venga data al pubblico. Di tale diritto egli è insindacabile ed assoluto padrone, sicchè può esercitarlo anche quando le prove dell'opera siano già iniziate e condotte a termine. Naturalmente però egli non può danneggiare l'impresario, recedendo dal contratto già formato; e quindi gli deve il risarcimento di tutti i danni (danno emergente e lucro cessante), ai quali costui vada incontro, per la mancata rappresentazione dell'opera (1).

Tostochè però l'opera viene rappresentata, l'autore non può più, salvo patto contrario, sospendere il corso delle rappresentazioni, se queste continuino nelle condizioni della rappresentazione autorizzata (2).

### 1296. *C) « Quid juris » delle modificazioni che l'autore intenda apportare all'opera?*

Di regola l'opera dev'essere rappresentata, secondo il manoscritto consegnato al direttore del teatro, o secondo l'edizione che si è tenuta presente nel contratto. Non è tuttavia escluso, nemmeno durante le prove, che l'autore vi introduca delle modificazioni, siano pure importanti (3).

---

*La zitella*, mentre già era stata messa in prova dalla Compagnia Talli-Grammatica-Calabresi. Poi si pentì del pentimento, e la fece rappresentare in veneto da Ferruccio Benini, cambiandole il titolo: *La tosa al palo*. Finalmente la stessa opera è stata rappresentata dopo la pubblicazione fattane in italiano, dallo stesso Virgilio Talli, all'*Olimpia* di Milano, il 27 ottobre 1915.

(1) Cfr. negli stessi sensi, Trib. civile della Senna, 9 febbraio 1830 (*Gaz. Trib.*, del giorno successivo); LACAN e PAULMIER, op. cit., vol. II, pag. 109; e, con qualche limitazione, l'avv. generale O. DE VALLÉE, in *Pataille*, 1865, pag. 69.

(2) Conforme App. Parigi, 28 giugno 1840 (*Dalloz*, *Rép.*, v° *Propriété littéraire*, n. 173, pag. 474).

(3) Il Tribunale della Senna, nella sentenza 6 agosto 1909, in causa *Bergerat* c. *Hertz* e *Coquelin*, decise: « Que toute pièce reçue par un directeur de théâtre doit être jouée, quand bien même l'auteur, posté-

Alla ribalta, infatti, i difetti di un'opera appaiono più evidenti che alla sua lettura (1).

**1297.** Vuolsi però rilevare, che non potrebbe l'autore protrarre indefinitamente la rappresentazione dell'opera, col pretesto che abbisogni di modificazioni. Il direttore potrebbe, in tal caso, fargli assegnare un termine dal magistrato, entro il quale egli deve rimettergli il copione, con le modificazioni suddette.

**1298.** Infine vi è una categoria di opere, soggette a modifiche, anche nel corso delle rappresentazioni nello stesso teatro. Tali sono le cosiddette *riviste* (*revues*), il cui scopo è di mettere sotto gli occhi dello spettatore gli avvenimenti del giorno. È perciò naturale che non solo vengano completate man mano che si verificano avvenimenti dello stesso genere, ma che vengano modificate, se i fatti che ne formano il sostrato hanno assunto col tempo nuovo aspetto.

**1299.** *D*) *Garentia dell'opera.*

L'autore è infine obbligato a garentire l'esercizio del diritto che ha concesso. Però non può portare ad altro

rieurement à la réception y apporterait des modifications importantes, notamment en transportant l'action d'une époque historique à une autre époque, en déclarant la version primitive injouable ». Tale sentenza è stata confermata in appello, il 26 ottobre 1910 (cfr. Chosson, op. cit., pag. 264).

E con altra sentenza del 28 aprile 1910, lo stesso Tribunale, nella causa *Bataille* c. *Sarah Bernhardt*, ha deciso: « Une pièce une fois reçu ne demeure pas nécessairement intangible, les circonstances pouvant rendre certains passages de nature à blesser le public et à soulever des incidents, et les répétitions, l'étude et la réflexion pouvant faire apparaître la nécessité de retranchements ou de modifications ».

(1) Anzi nella citata sentenza del 28 aprile 1910, il Tribunale della Senna proseguiva: « Si, dans l'entreprise commune, il n'appartient qu'à l'auteur de les effectuer (le modificazioni), il doit se soumettre à ceux qui lui sont justement réclamés, comme il a, dans ces termes, le droit de les imposer, sans, bien entendu, que les tendances et le caractère de l'œuvre pouissent être altérés » (cfr. Chosson, op. e loc. citati).

A me sembra però che si debba distinguere, secondo che il direttore del teatro esiga le modificazioni prima o dopo la conclusione del contratto. Se prima, l'autore dovrà accondiscendervi, se vuole conchiudere il contratto. Ma dopo che questo è stato stipulato, non possono all'autore essere imposte delle modificazioni, dicendole ragionevoli. Infatti il giudizio sulla loro ragionevolezza è riserbato all'autore, il quale perciò potrà respingerle, senza tema di vedersi costretto ad introdurle, *officio judicis*.

teatro della stessa città la medesima opera (1); nè tanto meno può ritirare il manoscritto dal teatro per portarlo a un teatro concorrente (2).

Come si vede, la garenzia è limitata al diritto che è stato concesso, e che, come si è detto, è limitato generalmente alla stessa città. Perciò è stato deciso, che l'autore può fare rappresentare all'estero l'opera sua, specie se, per eseguire tale rappresentazione, abbia dovuto farle subire dei notevoli adattamenti (3), e che il direttore del teatro non possa avvalersi di ciò, per chiedere la risoluzione del contratto.

**1300.** *Diritti dell'autore.*

L'autore ha i seguenti diritti: assistere alle prove; scegliere gli interpreti dell'opera sua; pretendere altre due rappresentazioni, anche nel caso di caduta dell'opera.

**1301.** *A) Assistenza alle prove.*

Si è disputato, se l'autore abbia l'obbligo di assistere alle prove della sua opera; e si è ritenuto che questo costituisca non un *dovere*, ma un *diritto* dell'autore (4).

**1302.** *B) Scelta degli interpreti.*

Si è già parlato (5) del diritto personale di scegliere gli interpreti dell'opera sua, tra il personale scritturato nella

(1) Sulla questione, se l'impresario possa fare sequestrare presso un altro impresario il manoscritto, che avrebbe dovuto essere consegnato a lui, cfr. VIDARI, op. cit., n. 3844, pag. 478 e seguenti.

(2) Cfr. Trib. della Senna, 9 febbraio 1830, a proposito del dramma *Cristine de Suède*, che Alessandro Dumas padre voleva ritirare dall'*Odéon*, per portarlo alla *Comédie-Française* (cfr. CHOSSON, op. cit., pag. 262 e seg.).

Cfr. anche Trib. della Senna, 20 agosto 1834 (in GASTAMBIDE, op. cit., pag. 274), e 27 febbraio 1909, in causa *Sylvane* e *Mouesy-Eon* c. *Teatro « Réjane »*, confermata, in questa parte, da App. Parigi, 17 febbraio 1910 (cfr. CHOSSON, op. cit., pag. 263).

(3) Cfr. Trib della Senna, 27 febbraio 1909 citata. Per questa parte, però, la sentenza venne revocata dalla Corte di appello di Parigi.

(4) Ecco come si espresse la Corte d'appello di Parigi, nella sentenza 21 febbraio 1872 (*Pataille*, 1873, 153): « La réception d'une pièce de théâtre ne crée pas pour l'auteur l'obligation de suivre les répétitions et de les guider de ses conseils; il tient simplement, à cet égard, des usages du théâtre un droit, dont il est libre d'user ou de ne pas user, dans l'intérêt de l'interprétation plus fidèle et plus artistique de la pièce».

(5) Vedi *retro*, n. 766 e seg., pag. 47 e seguenti.

compagnia teatrale. Affermato tale diritto, la prima volta, in Francia (1), oramai è riconosciuto generalmente dalla dottrina e dalla giurisprudenza di tutti i paesi. S'intende però che la scelta deve essere fatta tra il personale scritturato dall'impresa teatrale, salvo che vi sia espresso patto, di poter indicare altro artista, anche fuori tale personale (2).

**1303.** Si noti per altro che la cessione totale del diritto di rappresentazione importa cessione all'impresario anche del diritto di scelta degli interpreti, salvo che per quelli della prima stagione. Se infatti fosse altrimenti, l'impresario avrebbe troppo gravemente vincolata la sua libertà di azione, durante tutto l'esercizio del suo diritto.

**1304.** Ed è anche riconosciuto che l'autore deve consentire al mutamento di qualche parte, se ciò si sia dimostrato opportuno durante le prove (3), o anche dopo la rappresentazione dell'opera.

**1305.** *C) Diritti dell'autore, nel caso della caduta dell'opera.*

Nel caso che un'opera sia caduta alla prima rappresentazione (4), si usa conservare all'autore il diritto di vederla

(1) Il Tribunale civ. della Senna, con sentenza del 20 maggio 1853, autorizzò ALESSANDRO DUMAS padre e BRUNSWICK a ritirare dal teatro *Vaudeville* il loro dramma *Le Marbier*, perchè il teatro non potè fornire l'interpretazione di *Bocage* e di *M.me Doche* (cfr. CHOSSON, op. cit., pag. 263).

Si ricordi anche che il Trib. civ. della Senna, 12 marzo 1914 (*Gazette des Trib.*, degli 8 aprile 1914), ha ammesso che quando un musicista ha legato ad una cantante il diritto d'interpretare una parte in una sua opera, gli eredi debbono fare tutto ciò che è in loro potere, per assicurare a tale artista la parte che le è stata legata. Il Tribunale, anzi, con tale sentenza, ha anche ammesso la possibilità per il musicista di legare ad un artista la creazione esclusiva di una parte, nel qual caso gli eredi non potrebbero consentire alla rappresentazione dell'opera, senza che la parte in argomento fosse sostenuta dal legatario.

(2) Cfr. al riguardo POUILLET, n. 768, pag. 693.

Si ricordi che talvolta gli autori scrivono delle opere proprio per un interprete. Così, per es., ROSTAND ha scritto *Cyrano de Bergerac* per Coquelin; SARDOU ha scritto *Robespierre* per Irving; TESTONI ha scritto *Il Cardinale Lambertini* per Zacconi; e, per tacere di altri casi famosi, NICCODEMI ha scritto *Scampolo* per Dina Galli.

(3) Sopratutto nel caso che l'artista siasi ammalato. Cfr. App. Parigi, 21 gennaio 1865 (*Pataille*, 1865, 63).

(4) La tenuità degli incassi non basta, per sè sola, a stabilire l'insuccesso dell'opera. Cfr. App. Roma, 29 aprile 1893 (*Mon. Trib.*, 1893, 874).

rappresentare per altre due sere (1). Non di rado infatti è accaduto che, nelle successive rappresentazioni, l'insuccesso si sia volto in successo (2), o almeno in successo di stima, perchè ha trovato un pubblico meno mal disposto o una interpretazione meno difettosa, o perchè sono state introdotte nell'opera alcune felici modificazioni.

Se, malgrado queste tre rappresentazioni, le sorti dell'opera siano rimaste immutate, l'autore non può pretendere che ne siano date altre rappresentazioni, e può ritirarla dal repertorio del teatro. Il contratto per tal modo si risolve, e ognuno riacquista la sua libertà contrattuale. Deve perciò ritenersi che l'autore possa concedere il diritto di rappresentare l'opera non solo a teatri di altre città, ma anche della stessa città, per tentare la sorte di altre scene e con altri interpreti (3).

Se poi si rialzano le sorti dell'opera, a seguito delle tre rappresentazioni, l'impresario non potrà sospendere le recite a suo libito, quantunque il contratto ne abbia prefisso il numero. La buona fede, che l'articolo 1224 del Codice civile vuole presieda all'interpretazione dei contratti, e le consuetudini teatrali esigono che l'opera sia rappresentata fino a che produca un introito, che non solo copra le spese, ma lasci un certo margine di guadagno per l'impresario e l'autore.

### 1306. *Obbligazioni dell'impresario.*

Le obbligazioni dell'impresario sono molteplici. Infatti egli non deve far conoscere l'opera al pubblico prima dello spettacolo; deve farla rappresentare; rispettare i diritti personali dell'autore; pagargli l'onorario convenuto.

(1) Lo stesso diritto deve riconoscersi all'impresario. Questi ha affrontato spese rilevanti per la rappresentazione: sarebbe ingiusto, in caso di insuccesso, che l'autore non gli permettesse di dare altre due rappresentazioni, durante le quali il pubblico potrebbe rendere giustizia all'opera, come è tante volte avvenuto.

(2) Questo, per es., si è verificato per il *Barbiere di Siviglia* di Rossini; la *Norma* di Bellini; la *Serenissima* di Giacinto Gallina, ecc.

(3) Cfr. Trib. civile della Senna, 30 gennaio 1897, nonchè il parere 17 dicembre 1909, della « Commission de la Société des auteurs », tra *Bernstein* e la « *Porte-Saint-Martin* », in Chosson, op. cit., pag. 270.

1307. *A) Divieto di far conoscere al pubblico l'opera, prima dello spettacolo.*

Se oggetto del contratto sia un'opera inedita e non ancora rappresentata, l'impresario non può di suo arbitrio pubblicare l'opera che deve rappresentare, o farla pubblicare da giornali, sia integralmente, sia in sunto molto minuto (1). Ciò infatti potrebbe recare pregiudizio all'autore, sia perchè qualcuno potrebbe, dopo la lettura dell'opera, ritenere inutile assistere allo spettacolo; sia perchè, sapendo il pubblico l'andamento e lo scioglimento della favola, viene a mancare uno degli elementi più essenziali per il successo delle prime rappresentazioni (2). E lo stesso può dirsi a proposito dei motivi delle opere musicali (3).

1308. *B) Rappresentare l'opera.*

La principale obbligazione dell'impresario, è quella di rappresentare l'opera. Anzi tale obbligazione costituisce lo scopo del contratto.

Ciò non ostante, si disputa, se l'impresario abbia proprio l'obbligo di fare rappresentare l'opera.

Il Vidari (4), dopo avere affermato che l'impresario deve fare rappresentare l'opera pubblicamente secondo i patti convenuti, opina che ciò possa dirsi in modo assoluto, quando l'opera non sia stata mai rappresentata, e che bisogna interpretare il contratto con minor rigore nel caso opposto. Tuttavia egli stesso si affretta a dichiarare che l'autore può avere interesse a che l'opera sia nuovamente rappresentata, e nel teatro dell'impresario: quindi, costui potrebbe non rappresentarla, soltanto nel caso che risultasse dal contratto, che non gli si volle imporre tale obbligo.

---

(1) Cfr. tuttavia quanto si è rilevato sopra, al n. 1284, pag. 397 e seg.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 20 novembre 1889, a proposito della *Tosca* di Sardou (*I diritti d'autore*, 1890, 15), e a proposito del *Feu Toupinel* (*Ibid.*, 1890, 117). Cfr. inoltre Bureau, op. cit., pag. 90, 94 e 132 e seguenti.

(3) *Retro*, n. 868, pag. 120, ho ricordato che Verdi vietò in modo assoluto agli artisti, di far trapelare alcun motivo del *Rigoletto*.

(4) Op. e vol. cit., n. 3822 e seg., pag. 469 e seguenti.

Naturalmente, per potersi dire adempiuta tale obbligazione, bisogna compiere tutto quello che si richiede per il suo adempimento. Spettano perciò all'impresario le seguenti obbligazioni.

**1309.** *a*) *Fare copiare le parti dell'opera, per distribuirle ai singoli artisti.*

Spetta all'impresario far copiare le parti dell'opera e distribuirle agli artisti, che prendono parte allo spettacolo.

Si è questionato, se tali parti diventino di proprietà dell'impresario, e se quindi egli possa cederle ad altro teatro (1). Quantunque egli le abbia fatte eseguire a sue spese, si ritiene generalmente che non possa cederle ad altro teatro, ma debba usufruirne solo per il suo e per il termine stabilito dal contratto (2). L'impresario insomma assume nella specie una figura tutta speciale: sostiene la spesa dell'estrazione delle parti, ma può utilizzarle soltanto fino a che dura la sua concessione. È quindi mandatario *in rem suam*, ed esegue l'operazione in argomento nel suo interesse, ma per mandato dell'autore, e senza compenso speciale: sicchè trova la controprestazione del suo obbligo nel vantaggio che egli si ripromette dalla rappresentazione dell'opera.

**1310.** *b*) *Provvedere a tutto quello che occorre allo spettacolo.*

Non sono poche le obbligazioni che rientrano sotto questa categoria. Basta infatti pensare agli scenari, al mobilio e alla decorazione della sala, ai vestiari degli attori, ecc.

---

(1) Il contratto, che si compirebbe con tale cessione, si chiama noleggio. Su tale contratto, cfr. CARELLI, *Noleggio di opera teatrale* (*Il dir. comm.*, 1910, 372).

(2) La Corte di appello di Milano, con sentenza 2 agosto 1910 (*Il diritto commerciale*, XXIX, 1910, 371, con *Nota* di CARELLI), ha sostenuto che chi diviene proprietario del materiale di orchestra di un'opera acquista il diritto di rappresentarla quante volte gli piaccia. Però, bene a ragione il CARELLI ha rilevato la confusione, in cui è caduta la Corte, tra il diritto sul *corpus mechanicum*, e il diritto di rappresentare l'opera. Avendo richiamato più volte l'attenzione del lettore su tale distinzione, fondamentale nella materia in disputa, non è il caso di tornarvi sopra.

Ad essi deve provvedere l'impresario, intendendosi con l'autore (1), il quale però non potrà pretendere, salvo patto contrario, un allestimento diverso da quello di cui l'impresario dispone nei suoi magazzini (2).

Si aggiunga che vi sono delle opere, le quali richiedono di regola qualche completamento da parte dell'impresario. Infatti i *vaudevilles*, le riviste, le *féeries* hanno bisogno di qualche aria musicale e di *couplets*, che l'autore non fornisce, e a cui l'impresario deve provvedere. Tutto ciò rientra quindi nell'obbligazione in argomento, e non conferisce all'impresario il diritto di essere considerato come collaboratore, perchè trattasi di parti accessorie e non sostanziali dell'opera.

**1311.** c) *Compiere il numero di prove convenuto o quello necessario per la esatta rappresentazione dell'opera.*

L'impresario non potrà fare rappresentare l'opera, se non avrà compiuto il numero di prove convenuto, salvo che l'autore, contento dell'interpretazione che gli artisti dànno alla sua opera, consenta a rinunziare ad alcune prove.

Se poi nel contratto non sia stato stabilito alcun numero di prove, ciò non autorizza l'impresario ad andare in iscena, ad interpretazione ancora incerta e con artisti poco affiatati. Infatti l'equità, l'uso e la legge richiedono che la interpretazione sia quanto più possibile lodevole. Bisogna perciò decidere (art. 1124 Cod. civ.), che, anche in mancanza di espressa stipulazione, l'impresario sia tenuto a dare il numero di prove necessario per la lodevole interpretazione dell'opera.

**1312.** Dal diritto suddetto deriva, come naturale e legittima conseguenza, che non può il direttore interrompere le prove e rappresentare l'opera, reputando perfetta l'interpretazione, mentre l'autore ritiene che abbisognano altre prove. Vuolsi per altro rilevare che, di solito, non sorgono siffatte

---

(1) Nel caso che non si mettano d'accordo, in Francia, si usa rimettere la questione ad arbitri. In Italia non vi è tale uso, e perciò la questione potrebbe essere deferita ai magistrati.

(2) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 772, pag. 695; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 337.

questioni, giacchè tanto l'autore quanto l'impresario hanno il medesimo interesse, di rappresentare l'opera nella maniera più degna possibile. Nel caso però che fossero in disaccordo, se non sia stabilito un giudizio arbitrale (1), la questione è deferita ai Tribunali.

**1313.** *d*) *Lasciare assistere l'autore alle prove dell'opera.*

Si è già visto (2), che questo è un diritto che spetta all'autore, perchè la rappresentazione dell'opera corrisponda pienamente alle sue vedute artistiche. Non potrebbe perciò l'impresario vietargli di assistere alle prove dell'opera, nè inibire agli artisti di seguire l'interpretazione, che ai singoli personaggi vuole sia conferita l'autore.

**1314.** *e*) *Dare la prova generale pubblica e gratuita dell'opera, quando ne è il caso.*

Oramai è invalso nel teatro la consuetudine di dare la prova generale pubblica e gratuita delle opere degli autori molto reputati. A tale prova, che costituisce la vera prima rappresentazione, sono convocati i rappresentanti della stampa, e le persone più eminenti della finanza, degli affari, ecc. E siccome serve alla *réclame* e ad accaparrarsi il successo, non potrebbe l'impresario negarla, anche se non fosse stata espressamente convenuta.

**1315.** *f*) *Fissare il giorno della prima rappresentazione.*

Spetta all'impresario fissare il giorno della prima rappresentazione, nel tempo convenuto (3); o, nel caso che non sia stato nulla convenuto, rappresentarla tostochè sia venuto il suo turno, secondo l'ordine di accettazione delle opere da rappresentare.

**1316.** Giova altresì rilevare che l'impresario non può fissare un giorno non adatto ad una *première*, nè dare

(1) In Francia anche tali questioni sono devolute ad arbitri.

(2) Vedi *retro*, n. 1301, pag. 404.

(3) In Francia il termine in esame forma argomento di speciali disposizioni, nei trattati con la « Société des auteurs et compositeurs dramatiques ». Cfr. al riguardo, ASTRUC, op. cit., pag. 80; POUILLET, op. cit., n. 763 e seg., pag. 689 e seguenti.

l'opera in una rappresentazione straordinaria o di beneficenza (1). Buon consiglio è che si metta d'accordo con l'autore. Che se ciò non sia possibile, la controversia sarà decisa dagli arbitri o dal Tribunale.

**1317.** *« Quid juris » della comunicazione dell'opera all'Autorità politica?*

L'art. 40 della legge di pubblica sicurezza del 23 dicembre 1888, n. 5888, prescrive: « Le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali non possono darsi o declamarsi in pubblico, senza essere state prima *comunicate* (2) al Prefetto della Provincia.

« Il Prefetto potrà proibire la rappresentazione o la declamazione, per ragioni di morale o di ordine pubblico, con ordinanza motivata, contro la quale l'interessato potrà ricorrere al Ministro dell'Interno, che deciderà definitivamente » (3).

**1318.** Ma chi è tenuto ad adempiere a tale formalità: l'impresario o l'autore?

Il Tribunale di Roma (4) ha deciso che, quando sia stata pattuita una compartecipazione agli utili della rappresentazione, vi siano tenuti entrambi.

Ma ben a ragione il Musatti (5) dubita dell'esattezza di tale massima, poichè l'obbligo in argomento deve ritenersi

(1) Cfr. al riguardo Le Senne, op. cit., pag. 242.

(2) Invece la legge 20 marzo 1865 richiedeva la preventiva *approvazione* del lavoro.

(3) Art. 38, regolamento 8 novembre 1889, n. 6517 (serie 3ª): « Il termine entro il quale il Prefetto può proibire una produzione teatrale è di 48 ore dalla comunicazione fattagli, secondo il disposto della prima parte dell'art. 40 della legge, salva sempre la facoltà preveduta nel successivo art. 41 ».

E l'art. 41 della legge prescrive: « L'Autorità locale di pubblica sicurezza può sospendere la rappresentazione o declamazione già incominciata di qualsiasi produzione, che per circostanze locali dia luogo a disordini.

« Della sospensione dovrà dare subito avviso al Prefetto ».

(4) Sentenza 27 marzo 1908 (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 573, con *Nota* del Musatti).

(5) *Il divieto prefettizio per la rappresentazione di un dramma e i rapporti fra impresario ed autore* (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 573, in nota alla detta sentenza).

come accessorio della pattuizione principale, che incombe all'impresario, di rappresentare l'opera teatrale. La prestazione dell'autore è l'apporto del dramma, quella dell'impresario è tutto quanto si collega all'attuazione scenica, cioè all'impiego pattuito, del dramma stesso.

**1319.** *« Quid juris » del numero delle rappresentazioni?*

Quanto al numero delle rappresentazioni, nulla è stabilito nè nelle leggi nè negli usi. E ciò si spiega, per il fatto che esso dipende dal successo dell'opera. Se infatti questa si va affermando, l'impresario continuerà a farla rappresentare, perchè ciò corrisponde al suo interesse. Viceversa passerà ad altre opere, se, con quella per cui ha stipulato un contratto di rappresentazione, il teatro gli rimane vuoto. Trattasi quindi di circostanze di fatto, che toccano vivamente l'interesse dell'impresario, e che perciò determineranno la sua condotta.

**1320.** Si rilevi però che le rappresentazioni potranno essere riprese, anche dopo che sia scorso un certo intervallo, senza che l'impresario debba richiedere nuovamente il consenso all'autore (1). Nel gergo teatrale si dice che l'opera è rimasta nel repertorio, se sia stata rappresentata entro l'anno parecchie volte (2).

**1321.** *C) L'impresario deve rispettare i diritti personali dell'autore.*

Come si è visto, l'impresario non può modificare il titolo dell'opera; non può omettere il nome dell'autore, o svelarne il nome, quando questi voglia usare un pseudonimo (3), o conservare l'anonimo; non può rappresentare soltanto una

(1) Naturalmente, però, dovrà continuare a corrispondergli l'onorario pattuito.

(2) Cfr. al riguardo, Lacan e Paulmier, op. cit., vol. II, pag. 129; Le Senne, op. cit., pag. 226; Pouillet, op. cit., n. 776, pag. 696; e, nella giurisprudenza, Trib. civ. della Senna, 10 agosto 1831 (*Gaz. des Trib.*, del 12 successivo).

(3) Cfr. Ascoli, op. cit., n. 379; Vidari, op. cit., n. 3837, pag. 475; Tribunale civ. della Senna, 20 gennaio 1905 e 14 febbraio 1905 (*I diritti d'autore*, 1905, 104).

parte dell'opera (1), o apportarvi modificazioni od aggiunte, se anche esse mirino a solleticare i desiderî del pubblico e a favorire il successo dell'opera. Perciò si è già detto, che deve rappresentare l'opera secondo il manoscritto o l'edizione convenuta (2). Inoltre egli deve anche curare che gli attori non apportino per conto loro modificazioni all'opera (3), essendo tenuto per il fatto dei suoi dipendenti (art. 1153 cod. civile).

**1322.** *D) L'impresario deve pagare l'onorario convenuto.*

La misura dell'onorario è rimessa, secondo i principî generali, alla libera determinazione delle parti.

**1323.** Ma non è stato sempre così. Invero talvolta è sembrato opportuno fissare un compenso legale, per impedire che gli impresari ne dessero agli autori uno minore, o non ne dessero affatto.

**1324.** Notevole è quanto scrive al riguardo lo Scialoja (4): « Il premio da pagare l'abbiamo fissato al decimo del prodotto lordo dello spettacolo (5), se la produzione l'occupò interamente. E posto questo criterio abbiamo stabilito che in genere spetti a ciascuna produzione quella parte proporzionale del premio che essa occupò nello spettacolo.

---

(1) Cfr. PIOLA, op. cit., p. 116; ROSMINI, op. cit., n. 637, p. 713 e seg.

(2) Purtroppo però questo diritto dell'autore non è molto rispettato. Infatti, man mano che l'opera si allontana dalla prima rappresentazione, gli attori la modificano nella forma e nella sostanza, per adattare la parte al proprio talento artistico o ai gusti del pubblico. E non di rado si tratta di vere profanazioni, come si devono qualificare le mutilazioni dell'*Amleto* e del *Macbeth*. Purtroppo però non è possibile impedirle, sia perchè lo Stato moderno non ha emanato alcun divieto analogo a quello di Atene antica (cfr. vol. I, n. 222, pag. 124); sia perchè gli autori e i loro rappresentanti non possono sempre assistere alla rappresentazione delle loro opere. Talvolta anzi le dette modificazioni sono state così sostanziali, che l'attore ha preteso di essere trattato come collaboratore (cfr. vol. I, n. 515, pag. 340); o che dopo molti anni si è rappresentata come novità l'opera nella forma che le diede l'autore (es. il *Barbiere di Siviglia* di Rossini).

(3) Cfr. ROSMINI, op. cit., n. 116, pag. 117.

(4) *Relazione* citata, § 3 (*Leg. e decr.*, pag. 35 e seg.).

(5) Sorse questione, se l'onorario dovuto all'autore dovesse determinarsi sull'intero incasso, o sull'incasso che risulta dopo che sia stata detratta la tassa sullo spettacolo. Fu ritenuta la prima opinione. Cfr. ROSMINI, op. cit., n. 105, pag. 280 e seguenti.

« In Francia, dove la legge non aveva a ciò provveduto, si è per via indiretta riuscito a questo medesimo intento.

« Già un decreto del 1812, che ordinava il *Teatro Francese*, stabiliva che, in difetto di convenzioni contrarie, si dovessero contribuire all'autore il dodicesimo del prodotto lordo per quattro o cinque atti, il diciottesimo per tre atti, ed il ventiquattresimo per uno o due atti. L'*Opéra Comique* assegnava nei suoi statuti, per quattro o cinque atti l'8 $^1/_2$ per cento, per due atti il 6 $^1/_2$, e per un atto il 6; con un supplemento di un 6 $^0/_0$ su questi premî, se l'opera occupasse tutto lo spettacolo. Per i teatri di genere, il premio promesso agli autori dai loro statuti suol essere del 12 $^0/_0$, e per i teatri di dramma, se la produzione occupò l'intero spettacolo, suol essere del 10 $^0/_0$ (1). Questa è anche l'usanza prevalsa ultimamente in qualche teatro italiano, e può dirsi che sia la norma seguìta quasi generalmente in Francia.

« Di fatto l'art. 3 della legge del 1791, che ancora regge la proprietà letteraria in quell'Impero, vieta la rappresentazione delle opere drammatiche senza il concorso degli autori: e, per effetto di questa legge, gli autori ed i compositori drammatici costituiti in società, con Atti pubblici del 18 novembre 1837 e 2 febbraio 1838, hanno, per mezzo di una loro Commissione, determinata la misura del loro diritto dal 10 al 15 $^0/_0$ sul prodotto lordo degli spettacoli. Ma quella del 15 pare che sia eccezionale e ristretta a certi teatri principali, come sarebbe la *Comédie Française* a Parigi (2), che non accetta produzioni nuove, se non dopo averle esaminate, e le rappresenta se son giudicate di gran valore.

« In ogni modo, per tener conto di tutte le possibili esigenze, abbiamo riservato anche noi al Governo la facoltà di elevare la misura del premio sino al 15 per cento in difetto di accordi privati » (3).

**1325**. Questo sistema legale rappresentava, al tempo della sua istituzione, un vantaggio notevole per gli autori, perchè ne impediva lo sfruttamento, da parte delle compagnie tea-

---

(1) LACAN, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, chap. XVIII, n. 611.

(2) Tale uso è stato sanzionato dal decreto 19 novembre 1859.

(3) E di questa facoltà il Governo si avvalse. Cfr. vol. I, n. 287, nota 1, pag. 158.

trali. Ma ben presto si proclamò (1), che dovesse essere lasciata alla libera convenzione delle parti la misura del compenso, perchè questa materia non poteva essere sottratta al principio individualistico, che domina tutta la nostra legislazione (2).

**1326**. I danni che derivarono da tale sistema si fecero subito sentire, perchè gli impresari, o non diedero nulla, o cercarono di fare apparire un prodotto lordo inferiore al reale.

**1327**. Tali inconvenienti resero necessaria la costituzione della Società degli autori, con l'intento di provvedere ad una efficace tutela dei diritti degli autori. E perchè parve opportuno stipulare dei trattati generali con gli impresari, fu stabilita anche una percentuale fissa (3) sul prodotto lordo (4).

Per tal modo, siccome i più reputati autori drammatici appartengono alle dette Società, si è tornati *di fatto* al sistema del compenso legale (5).

**1328**. L'impresario adunque deve pagare all'autore l'onorario convenuto, nel tempo e sotto le modalità stabilite.

Nemmeno quando l'opera avesse riportato scarso successo o fosse caduta, l'impresario potrebbe esimersi dall'obbligo di pagare l'onorario. Soltanto nel caso che non avesse potuto procedere alla rappresentazione, per forza maggiore (es., divieto dell'Autorità), potrebbe esimersi dal

---

(1) Cfr., per es., il decreto francese, degli 8 giugno 1806.

(2) Cfr. il citato mio studio: *La dottrina dell'autonomia della volontà e le sue esagerazioni nel diritto moderno*, *passim*.

(3) Forse sarebbe opportuno stabilire una percentuale progressiva, per compensare meglio gli autori, le cui opere si rappresentano un maggior numero di volte. Ciò servirebbe anche a rendere più propensi gli impresari a rappresentare le opere dei giovani autori.

(4) È tanta la forza della Società, che, in Francia, essa fa pagare anche per le opere cadute nel dominio pubblico. Ciò ha prodotto una viva agitazione, la cui eco si fece sentire anche in Parlamento. Ma a ragione si fece rilevare, che i trattati generali della Società stabiliscono una percentuale inferiore a quella che si potrebbe pretendere per legge, e questa differenza è tanto sensibile che la *Comédie Française*, la quale paga i compensi legali e non paga per le opere di dominio pubblico, corrisponde per diritti di autore una somma maggiore di quella che darebbe, se avesse aderito al trattato della Società degli autori.

Cfr. al riguardo, Chosson, op. cit., pag. 222 e seguenti.

(5) Perciò il ritorno a tale sistema parrebbe opportuno, perchè gioverebbe a quelli che non fanno parte della Società degli autori.

pagare il compenso, o chiedere la restituzione di quello pattuito (1).

**1329.** *E) Restituzione del manoscritto all'autore.*

Alla fine delle rappresentazioni convenute, l'impresario deve restituire all'autore il manoscritto o la copia dell'opera, nello stato in cui l'ha ricevuta, salvo i deterioramenti derivati dall'uso che se ne è fatto.

**1330.** Quanto poi alle singole parti che ha fatte estrarre per gli artisti, parmi che non sia tenuto, in mancanza di patto espresso, a consegnarle all'autore. Nè in contrario può obbiettarsi che questo sia un vero e proprio atto emulativo, poichè l'impresario può bene aver bisogno in avvenire delle parti in argomento, sia se stipulerà altro contratto per la stessa opera, sia se vorrà rappresentarla quando cadrà in dominio pubblico. D'altronde le parti furono estratte a sue spese, e quindi gli appartengono. Infine l'autore non può arricchirsi a suo danno.

**1331.** *Diritti dell'impresario.*

Per conoscere i diritti dell'impresario, occorre accennare alla durata e alla estensione del diritto che gli è stato trasmesso.

**1332.** Anche per il contratto in esame si ripete la questione, se l'impresario acquisti un diritto *esclusivo* di rappresentazione. Ma il diverso contenuto del diritto in oggetto tende a fare accogliere un temperamento a tale esclusività. E a ragione, poichè, col contratto di edizione, le riproduzioni possono essere e sono spacciate contemporaneamente su tutto il territorio dello Stato. Invece un'opera teatrale non può essere contemporaneamente rappresentata od ese-

(1) Il Vidari, op. e vol. cit., n. 3841, pag. 477, ritiene che, se il nolo fosse stato pagato prima, non sarebbe ammessibile nessuna ripetizione, perchè, implicitamente, l'impresario vi avrebbe rinunciato.

Per verità non riesco ad intendere donde si trarrebbe il convincimento che tale rinunzia vi sia effettivamente stata, tanto più che le rinunzie non si presumono. Inoltre il nolo rappresenta la prestazione della controprestazione dell'autore. Ora se questa è divenuta impossibile, dopo la conclusione del contratto e per causa indipendente dall'impresario, non si comprende perchè questi non possa richiedere la restituzione del nolo pagato.

guita su tutto il territorio dello Stato da una sola compagnia, e nessuna concorrenza esercita ad un teatro la rappresentazione eseguita in altra città. Quindi l'interesse della compagnia concessionaria è limitato a non vedere rappresentata la stessa opera nella medesima città (1); e il tipo normale del contratto di rappresentazione consacra proprio questo limitato diritto esclusivo. Vi è poi un tipo irregolare di contratto di rappresentazione, per il quale si è convenuto espressamente il diritto esclusivo per tutto il territorio dello Stato (2). E d'altra parte la concessione di poche recite e senza diritto esclusivo forma il contenuto di un altro contratto, di cui occorre occuparsi *ex professo*, e cioè della licenza.

**1333.** Come si è già detto, l'impresario ha il diritto esclusivo di rappresentare l'opera nel suo teatro.

Di solito non è prefisso il termine per il contratto. Ed è consuetudine teatrale, che l'opera resta nel repertorio della compagnia, fino a che se ne dà un certo numero di rappresentazioni, entro un dato termine (3). Durante tale termine l'autore non può concedere ad altro teatro concorrente la stessa opera.

**1334.** Si è disputato, se il diritto esclusivo dell'impresario debba limitarsi alla sola rappresentazione dell'opera, o se si estenda anche agli adattamenti di essa, e in ispecie alla sua rappresentazione cinematografica.

In Francia, è stato deciso (4), che l'impresario possa vietare la rappresentazione cinematografica delle opere che sono nel repertorio del suo teatro. Ma, a mio avviso, tale opinione è contraria ai principî. Come si è già detto, il diritto dell'autore ha natura dominicale, sicchè comprende

---

(1) Si ricordi, però, che i teatri posti nel raggio dell'antica *banlieu* di Parigi possono, col consenso degli autori, rappresentare le opere dei teatri del centro, dopo esaurita la prima serie delle rappresentazioni.

(2) I contratti col diritto esclusivo per tutto lo Stato non sono molto frequenti. Di solito sono stipulati dagli autori di grande fama, e per un tempo non lungo. Se la durata ne fosse indeterminata, non si potrebbe dedurre una cessione totale (arg. art. 19), ma si dovrebbe avere riguardo agli usi teatrali del luogo in cui il contratto si è formato.

(3) Di solito dieci rappresentazioni ogni anno.

(4) App. Parigi, 17 maggio 1912, a proposito della rappresentazione cinematografica dei drammi di A. DUMAS padre (in CHOSSON, op. cit., pag. 269).

l'unità di tutte le facoltà che ne costituiscono il contenuto. Perciò il cessionario acquista soltanto i diritti che gli sono stati trasmessi espressamente. Gli altri, facciano o non concorrenza al suo diritto esclusivo, rimangono nel dominio dell'autore, il quale perciò potrà usufruirne, quando e se reputi opportuno.

**1335.** *Fine del contratto di rappresentazione.*

Oltre i modi ordinari, con i quali finisce il contratto di rappresentazione, e che sono affatto analoghi a quelli del contratto di edizione, bisogna tener conto dei seguenti:

**1336.** *A) Il divieto dell'Autorità di pubblica sicurezza.*

L'art. 40 della legge di pubblica sicurezza, del 23 dicembre 1888, n. 5888, prescrive: « Le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali non possono darsi o declamarsi in pubblico, senza essere state prima comunicate al Prefetto della Provincia.

« Il Prefetto potrà proibire la rappresentazione o la declamazione per ragioni di morale o di ordine pubblico, con ordinanza motivata, contro la quale l'interessato potrà ricorrere al Ministro dell'Interno, che deciderà definitivamente ».

Inoltre l'art. 41 aggiunge: « L'Autorità locale di pubblica sicurezza può sospendere la rappresentazione o declamazione già incominciata di qualunque produzione, che per circostanze locali dia luogo a disordini.

« Della sospensione dovrà darne subito avviso al Prefetto » (1).

**1337.** Il divieto in argomento, per la rappresentazione di un'opera adatta a pubblico spettacolo, può dare luogo a qualche controversia tra autore e impresario.

(1) La Prefettura di Milano si permise finanche, con nota 26 dicembre 1866, n. 1043, ordinare alla Direzione teatrale della *Scala*, di tener chiuso il teatro, fino a che fosse evitata la ricomparsa in iscena degli artisti Santina Tosi-Javelli e Carrion. Ciò diede origine ad una lunga controversia giudiziaria, nella quale intervennero parecchie notevoli sentenze. Tra esse sono degne di speciale menzione le seguenti: Cassazione Torino, 26 gennaio 1870 (*Giurispr. ital.*, 1870, I, 77, est. Valperga); Appello Milano, 1° giugno 1870 (*Ibid.*, 1870, II, 415, est. Biagi).

E in primo luogo il Prefetto può emanare un divieto assoluto, oppure dichiarare di vietare la rappresentazione dell'opera, nel caso che non le si apportino alcuni tagli e alcune modificazioni (1).

**1338.** Nel primo caso, non pare che si possa seriamente dubitare che entrambe le parti siano vicendevolmente liberate dalle rispettive obbligazioni. Qui per verità non si tratta propriamente del vero e proprio *fatto del Principe*, che è ritenuto caso di forza maggiore dalla dottrina antica e moderna (2). Si tratta invece di ordini e decreti delle Autorità amministrative subalterne, i quali per altro rientrano, anche essi, nella designazione generale del *factum Principis* (3). Nella specie tali ordini vengono emanati per ragioni di morale o di ordine pubblico, e contro di essi compete ricorso al Ministero dell'Interno (4).

Ma appunto perchè compete ricorso, può disputarsi a chi spetti di proporlo, e se incorra in responsabilità l'impresario che, per mera negligenza, non lo sperimenti (5).

Che il ricorso possa essere proposto dall'autore e dall'impresario, non può cadere dubbio. Entrambi sono interessati a non rendere irreparabile un provvedimento ingiusto, che viola i loro diritti e i vantaggi economici e morali che

---

(1) Questo caso si verifica spesso. Così è avvenuto per i *Vecchi eroi* del Novelli; così per il *Coup d'aile* del De Curel, che doveva essere rappresentato alla *Comédie Française*.

(2) Cfr. al riguardo, Biermann, *Die höhere Gewalt im englischen und im französischen Recht* (*Arch. für Bürgerliches Recht*, X, 1895, 29 e seg.); N. Coviello, *Del caso fortuito in rapporto alla estinzione delle obbligazioni*, pág. 39 e seg., Lanciano 1895; Polacco, *Le obbligazioni nel diritto civile italiano*, pag. 339, Roma 1914; Strykii, *De principe evincente*, nelle *Opera*, vol. VI, disp. XVIII, cap. 2, n. 113 e seguenti.

(3) La distinzione tra il fatto del Principe e quello delle Autorità subalterne è perspicua nella citata sentenza del Biagi.

(4) Vuolsi rilevare altresì che contro il decreto del Ministro, motivato da ragione di ordine pubblico, non è ammessibile ricorso al Consiglio di Stato, poichè si tratta di atti politici, dei quali il Ministro risponde soltanto davanti al Parlamento. Se invece il provvedimento fosse preso per ragioni di morale, sarebbe impugnabile, per legittimità davanti la IV Sezione, e per merito davanti la V Sezione del Consiglio di Stato.

(5) Nella citata sentenza del Biagi, la questione è ampiamente trattata, e si richiama l'opinione del Pacionio, *De locat. et cond.*, cap. XXVIII, n. 57, secondo il quale: « *Tunc appellari debet, et ad superiorem recurri alias recurrere valens, et non recurrens, dicitur in culpa* ».

si ripromettevano dalla esecuzione del contratto. Perciò l'autore può bene insorgere contro il provvedimento ingiusto dell'Autorità amministrativa, senz'attendere che lo faccia l'impresario, per evitare che questi riesca a liberarsi dal vincolo obbligatorio che ha con lui contratto. Ma se l'impresario, volendo trarre profitto dal provvedimento arbitrario e ingiusto dell'Autorità amministrativa, non solo vi faccia acquiescenza, ma non lo partecipi all'autore, per evitare che questi si renda parte diligente per la revoca del provvedimento, bisogna affermare la responsabilità dell'impresario, in base al principio affermato dalla famosa L. 45 pr., Dig., 9, 2, del giureconsulto Paolo: « *Scientiam hic pro patientia accipimus, ut qui prohibere potuit teneatur, si non fecerit* ».

**1339.** Ma, come si è detto, l'Autorità politica può anche subordinare la rappresentazione dell'opera ad alcuni tagli e modificazioni, da apportare in essa.

In tale caso (1), occorre avere riguardo se i tagli e le modificazioni, richiesti dall'Autorità politica, siano tali e tanti da snaturare l'individualità dell'opera, sicchè si debba ritenere che l'impresario non avrebbe aderito al contratto, se gli fosse stata presentata l'opera nella nuova veste. In questo caso l'impresario potrebbe recedere dal contratto, senza incorrere in alcuna responsabilità verso l'autore. Che se invece le modificazioni in argomento lasciassero integra la individualità dell'opera, l'impresario non potrebbe recedere di sua esclusiva volontà dal contratto, perchè il *licet* prefettizio opera come una vera e propria *conditio juris*, per la rappresentabilità di un'opera teatrale.

Giustamente perciò il Musatti ritiene che, nella specie, si debba applicare il disposto dell'art. 1169 Codice civile, e che l'impresario debba rispondere dell'ingiusto rifiuto di riconoscere ed accettare i tagli e le modificazioni richiesti dal decreto prefettizio.

---

(1) Cfr. Trib. Roma, 27 marzo 1908 (*Riv. di dir. comm.*, 1908, II, 573, con *Nota* del Musatti, dal titolo: *Il divieto prefettizio per la rappresentazione di un dramma e i rapporti fra impresario ed autore*).

### 1340. *B) Disapprovazione del pubblico.*

Il contratto di rappresentazione si risolve anche allorchè il pubblico disapprovi l'opera teatrale.

Quando l'opera cada per i suoi difetti intrinseci (1), l'autore potrà pretendere, secondo l'uso teatrale, cui si è già accennato (2), che venga ripetuta per altre due volte; ma non potrà costringere l'impresario a rappresentarla per tutte le recite convenute. L'impresario ha adempiuto agli obblighi assunti, con la diligente esecuzione dell'opera; e non può essere obbligato a rovinarsi, per recitare un'opera, di cui il pubblico non vuol sapere. D'altra parte però egli non può pretendere il risarcimento dei danni, che il fatto gli ha cagionato, perchè certo l'autore non versa in colpa, se non ha saputo creare un'opera più accetta al pubblico (3).

Ma talvolta l'opera cade, per cattiva esecuzione degli interpreti. In questa ipotesi l'impresario non potrebbe esimersi nè dal curare una migliore esecuzione dell'opera, nè dal risarcire all'autore i danni che gli siano derivati per l'imperfetto adempimento del contratto.

## SEZIONE VII.

## *Il contratto di licenza.*

### 1341. *Contenuto del contratto di licenza.*

Il contratto di licenza è frequente in materia di privative industriali (4). Per esso il titolare del brevetto non si

(1) Non sarà difficile stabilire la ragione della caduta dell'opera. La critica teatrale e gli spettatori forniscono di ciò larghe prove.

(2) Cfr. n. 1305, pag. 405 e seguente.

(3) Naturalmente bisogna venire in opposta sentenza, nel caso che sia stato espressamente pattuito il risarcimento dei danni, nel caso di caduta dell'opera.

(4) Cfr. ASTUNI, *Contributo allo studio del diritto di licenza in materia di privative industriali* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, I, 463); CAFFARATTI, *Il contratto di licenza di fabbrica* (*Il dir. comm.*, 1913, I, 95); KOHLER, *Manuale delle privative industriali* (trad. FOÀ, Milano 1914), pag. 112 e seg.; PIOLA-CASELLI, *Privative industriali* (*Digesto italiano*, vol. XIX, parte 2ª, n. 123 e seg., pag. 68 e seg.); SACERDOTI, *Una questione*

spoglia della privativa, ma si limita a concedere che altri faccia ciò che, senza la licenza, non gli sarebbe permesso. Egli adunque permette di fabbricare il nuovo prodotto, di applicare il nuovo congegno, ecc., rinunziando al suo diritto di esclusiva attuazione, nei rapporti di colui al quale ha conferita la licenza; ma tale rinunzia non gli vieta nè di attuare per suo conto l'invenzione, e neppure di concedere altre licenze (1), o addirittura di cedere il brevetto.

**1342**. Anche nel campo della proprietà intellettuale il contratto in argomento è tutt'altro che ignoto. Infatti esso è usato per le opere atte a pubblico spettacolo, conferendosi alle compagnie teatrali di rappresentarle in determinate città e stagioni, senza dare ad alcuna di esse il diritto esclusivo di rappresentazione, e senza esigere l'obbligo della rappresentazione. Ed anche per le opere letterarie è concepibile una licenza. Infatti un autore può concedere ad un editore il diritto di riprodurre l'opera sua in edizione illustrata o popolare, senza accordargli un diritto esclusivo di riproduzione e senza esigere che la riproduzione avvenga. Infine anche per le opere artistiche si può accordare la facoltà di farne riduzioni o riproduzioni, ma non in modo esclusivo ed obbligatorio. In tutti questi casi il licenziato è messo al sicuro da ogni azione di contraffazione, ma non ha azione nè contro i cessionari dell'autore, nè contro altri licenziati. E si ritiene che non abbia azione nemmeno contro i contraffattori dell'opera, poichè egli non ha acquistato alcun diritto esclusivo sull'opera, il quale diritto esclusivo è rimasto invece presso l'autore (2).

---

*in tema di licenza di brevetti* (*Riv. di dir. comm.*, 1904, II, 227); VIDARI, *La mancanza di novità nelle invenzioni brevettate e la licenza di fabbricazione* (*La Legge*, 1904, 2417).

(1) È *jus receptum* che debba essere espressamente convenuto il divieto di concedere altre licenze. Cfr. al riguardo, COTTARELLI, *Privative industriali*, nell'*Enciclopedia giuridica* del MANCINI, pag. 170.

(2) Cfr. App. Parigi, 11 maggio 1886 (*Dalloz*, 1886, II, 287); Reichsgericht tedesco (2° Senato civile), 17 dicembre 1886 (*Reichsgerichtszeitung*, XVII, 53 e seg.); e, nella dottrina, DINA, *Sulla cessione di brevetto nullo fra cedente e cessionario* (*Il Filangieri*, 1906, 85); KOHLER, op. e loc. citati.

Non mancano però sostenitori dell'opinione contraria, i quali la fondano sull'interesse del licenziato a non vedere diminuito il suo diritto, da parte di chi non vi è autorizzato dall'autore. Cfr. SELIGSOHN,

**1343.** Vuolsi però rilevare che, in mancanza di precise norme consuetudinarie; di elaborazione definitiva da parte della dottrina e della giurisprudenza, e di regolamento legislativo del contratto in esame, i dubbi che sorgono intorno ad esso non possono essere eliminati con sicurezza.

Oramai però sul contenuto del contratto comincia a farsi l'accordo. Infatti si ritiene generalmente, che esso non trasmetta alcun diritto esclusivo nel licenziato, e che costui d'altra parte non abbia l'obbligo di riprodurre o rappresentare l'opera. (1).

### 1344. *Natura giuridica del contratto di licenza.*

Assai controversa è la natura giuridica del contratto di licenza, anche perchè, come si è detto, non si è nemmeno d'accordo sul suo contenuto (2).

**1345.** Alcuni (3) hanno assimilata la licenza alla locazione di cosa. Essi infatti rilevano, che il diritto di proprietà industriale o intellettuale (4) rimane presso l'inventore o

---

*Patentgesetz und Gesetz, betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern*, § 6, pag. 126, Berlin 1892; Reichsgericht (1° Senato civile), 16 gennaio 1904 (*Jurist. Wochenschrift*, 1904, 154, n. 32); Trib. Supremo di Francoforte, 26 gennaio 1905 (*Das Recht*, X, 1906, 1273 e seg., n. 3158).

(1) Alcuni perciò sostengono che la licenza non dà luogo a cessione parziale della proprietà intellettuale. A loro volta il Barassi, *Appendice al vol. I delle « Locazioni »* di Baudry-Lacantinerie e Wahl (trad. ital., Vallardi edit.), n. 4, pag. 994 e seg., e Planiol, in *Dalloz*, 1893, II, 329, parlano di rinunzia relativa al monopolio.

Certo quest'ultima opinione è preferibile alle precedenti, ma neanche essa è scevra di difficoltà.

(2) Mette appena conto di rilevare la grande importanza teorica e pratica della controversia. Ricorda la questione accennata al n. 1004, pag. 230, nota 3.

(3) Cfr. Amar, *Memoria nella causa Grugnola c. De Morsier*, pag. 17, Torino 1886; Kohler, op. e loc. cit.; Lumbroso, *La garanzia nella vendita e locazione di diritti industriali*, pag. 92 e seg., Torino 1907; Sacerdoti, op. e loc. cit.; Trincheri, in *Nota* alla sentenza 18 agosto 1886, della Cass. di Torino (*Foro ital.*, 1886, I, 1099); Vidari, *Trasferimento di brevetto e licenza di fabbrica* (*La Legge*, 1886, vol. I, 427); Wahl, *Del contratto di locazione*, vol. I, pag. 92; e, nella giurisprudenza, Cassazione Torino, 18 agosto 1886, citata; Appello Orléans, 13 luglio 1892 (*Dalloz*, 1893, II, 329, con *Nota* di Planiol; *Sirey*, 1895, II, 134); Appello Milano, 18 aprile 1901 (*Foro ital.*, 1901, I, 1287).

(4) Cass. Torino, 18 agosto 1886, citata. Da ciò la Corte suddetta traeva la conseguenza che « il vero proprietario dell'attestato di pri-

l'autore, come secondo la legge comune il diritto di proprietà rimane presso il locatore; e il licenziato, alla stessa guisa del conduttore, può solo godere della cosa locata, mediante corrispettivo, e cioè può sfruttare l'invenzione, o riprodurre o rappresentare l'opera, senza con ciò che i diritti dell'inventore o dell'autore siano menomati. Inoltre la licenza accorda generalmente un diritto temporaneo, che non abbraccia tutta la durata del diritto esclusivo dell'autore o dell'inventore (1).

Ma si è in contrario osservato (2), che mentre il diritto del conduttore è personale, quello del licenziato è reale, nel senso che egli viene a trovarsi in rapporto diretto e immediato con l'invenzione o l'opera dell'ingegno; nè il suo diritto si estingue per la cessione che l'inventore faccia dell'invenzione, o per altre licenze che conceda (3). Inoltre la licenza può essere concessa per tutta la durata del diritto esclusivo dell'autore o dell'inventore, mentre nel diritto

---

vativa continua a conservare il diritto di conseguire gli attestati di complemento, di riduzione e di prolungamento; come pure di agire verso chiunque per contraffazione od altro; ... come pure continua esso solo a sottostare a tutti gli obblighi, e così a quello del pagamento della stabilita tassa, e ad esser quello contro cui solo vogliono esser rivolte le azioni per nullità o per cancellamento di privativa ». Inoltre ne derivava che la licenza fosse esente dall'obbligo di registrazione amministrativa. Ma contro tale conseguenza si è pronunziato il TRINCHERI, nella *Nota* citata.

(1) Questo è il principale argomento, addotto dalla Corte d'appello di Orléans, nella citata sentenza.

(2) Cfr. ASTUNI, op. cit., pag. 465; VIDARI, op. cit., pag. 2418.

(3) Mette appena conto di accennare alle gravi conseguenze pratiche che derivano dalla varia natura del contratto.

Ritenendo *personale* il diritto del licenziato, esso si estinguerebbe, se l'autore cedesse ad altri la proprietà intellettuale sull'opera sua (*emptio tollit locatum*). Ritenendolo invece *reale*, qualunque trasferimento della proprietà intellettuale non può far cessare il diritto del licenziato. Che se tale differenza non si può cogliere nel nostro diritto, a proposito della locazione ordinaria, ciò avviene perchè, per motivi di equità, non si è accolto il rigido, ma logico, principio romano « *emptio tollit locatum* ».

Si aggiunga che, parificando il licenziato al conduttore, non gli si può concedere azione, per le molestie di diritto, che i terzi avessero commesse contro di lui. Se si ritiene invece che abbia un diritto di uso, l'azione in argomento deve essergli concessa.

Infine l'ASTUNI rileva anche un'ultima differenza, che riguarda il prezzo: esso occorre nel contratto di locazione (art. 1569), ma può mancare nella concessione di uso.

moderno la temporaneità è un requisito essenziale del contratto di locazione. Si aggiunga che l'inventore o l'autore non sono tenuti alle obbligazioni successive, caratteristiche nel contratto di locazione. Infine non potrebbe parlarsi di locazione, perchè l'inventore o l'autore possono concedere più licenze rispetto allo stesso brevetto o alla stessa opera, e quindi il licenziato non ha il godimento esclusivo delle dette proprietà (1).

**1346.** Altri (2) ha assimilato il contratto in argomento alla cessione dell'esercizio del diritto d'usufrutto. E le ragioni dell'analogia consisterebbero nelle seguenti considerazioni: la cessione suddetta non ha altro obbiettivo che la comodità di esigere o percepire i frutti, e si risolve in una specie di locazione; il cedente è e rimane titolare del brevetto, e ne esercita tutti i diritti, tranne quelli ceduti con la licenza; per ragioni di utilità sociale, il suo diritto è limitato, come quello dell'usufruttuario.

**1347.** Secondo altri (3), il contratto di licenza contiene soltanto una rinunzia da parte dell'inventore o dell'autore all'esercizio del diritto esclusivo nei rapporti del licenziato.

Ma già il Trincheri (4) rilevava che, così ragionando, anche l'alienazione della proprietà potrebbe ridursi ad una rinunzia all'azione di rivendicazione, fatta dal venditore a favore dell'acquirente. Con maggiore energia si è pronunziato il Lumbroso avverso tale teorica (5), che il Piola-Caselli (6) ha continuato a difendere.

**1348.** Tuttavia la difesa del Piola-Caselli non è nemmeno per lui così persuasiva, da fargli tenere immutata la teorica in argomento. Egli infatti definisce come *reale* il

---

(1) Non si può consentire sull'esattezza di tale obbiezione. Infatti la pluralità delle licenze deriva dalla natura incorporale dell'oggetto, che non impedisce l'esistenza di multeplici concessioni.

(2) Cfr. Capparatti, op. cit., pag. 104 e seguenti.

(3) Tale opinione è molto diffusa in Germania, e Piola-Caselli ritiene di averla egli per il primo sostenuta in Italia, nello studio *I diritti degli inventori*, pag. 71 e seg., Torino 1901.

Si noti, per altro, per la verità, che già Amar, nella *Memoria* citata, vedeva nella licenza una semplice rinunzia all'azione.

(4) Op. cit., pag. 1102, nota 8.

(5) Op. cit., pag. 92 e seguenti.

(6) *Privative industriali*, pag. 70.

diritto del licenziato, « inteso il carattere della realtà nell'ampio senso dell'esercizio d'un diritto che non dipende da fatto od atto altrui, ma è assoluto di fronte all'universalità... Il quale carattere conferma l'analogia del diritto di licenza con quello di servitù, sicchè, a nostro modo di vedere, la teoria che abbiamo adottata ha un'affinità sostanziale con quella che considera il contratto di licenza come una costituzione di servitù ».

Contro tale teorica però si può rilevare, che il licenziato non solo non succede nella privativa, ma acquista una facoltà che non limita per nulla il diritto del titolare. Questi infatti deve patire che il licenziato attui l'invenzione o rappresenti l'opera: e in ciò può vedersi analogia con le servitù. Ma non può impedire che il titolare usi del diritto, come ne usava prima, senza alcuna limitazione: e in ciò la teoria non ha quella virtù persuasiva, che i suoi sostenitori le attribuiscono.

**1349.** Altri (1) ritengono che la licenza costituisca un diritto reale di uso sulla invenzione brevettata, ed osserva che tale teorica spiega perchè codesto diritto si ritenga personale al licenziato ed ai bisogni del suo stabilimento (art. 528 Codice civ.) (2), mentre, invece, il diritto del conduttore, salvo patto contrario, è cedibile e trasmissibile (art. 1573 Codice civile).

Analoga a tale concezione, che mi sembra la più giusta, è quella dominante nella dottrina francese (3), secondo la quale la licenza è assimilata alla concessione del proprietario di una sorgente di attingere acqua, senza che questa gli tolga il diritto di goderne e di fare analoghe concessioni anche ad altri.

(1) Cfr. Astuni, op. cit.; Vidari, *Trasferimento di licenza di fabbricare* (*La Legge*, 1890, I, 26). Con questa monografia il Vidari ha modificata la sua precedente opinione.

(2) Si noti, però, che si ritiene generalmente che la licenza possa cedersi con l'azienda. Però l'impresa non potrebbe scindersi in parecchie imprese, che avessero tutte la stessa licenza.

Cfr. al riguardo, App. Parigi, 30 maggio 1906, riferita dal Kohler, op. e loc. citati.

(3) Cfr. per tutti, Allart, *Brevets d'invention*, vol. I, n. 244, e vol. II, n. 115; Huard, *Traité de la propriété intellectuelle*, vol. II, pag. 269 e seguenti, Paris 1906.

### SEZIONE VIII.

### *Contratto di matrimonio.*

**1350.** *Se la proprietà intellettuale possa essere costituita in dote, portata in comunione o rimanere come bene parafernale.*

La dottrina italiana (1) ritiene generalmente, che la proprietà intellettuale delle opere già pubblicate e anche di quelle che si pubblicano durante il matrimonio possa essere costituita in dote, o rimanere alla donna come bene parafernale; e che possa anche essere portata nella comunione dei beni. Però, siccome la giurisprudenza non ha avuto mai occasione di occuparsi della questione, essa non è stata mai approfondita dalla dottrina, che si è appagata di enunciarla semplicemente.

**1351.** In Francia invece la controversia ha una larga letteratura, appunto perchè è stata oggetto di gravi ed eleganti dibattiti giudiziari. E poichè questi si svolsero a proposito del regime legale francese, cioè della comunione dei beni, tutta la dottrina ne ha discusso, avendo di mira i casi giuridici che diedero luogo alla disputa. Del resto ciò basta per comprendere bene tutta la controversia, giacchè anche con gli altri regimi matrimoniali possono valere le medesime ragioni.

Si è disputato adunque, se la proprietà intellettuale appartenente ad uno degli sposi, in un matrimonio regolato dal regime della comunione dei beni o della comunione degli acquisti, faccia o non parte dell'attivo della comunione (2).

---

(1) Cfr. BIANCHI, *Del contratto di matrimonio* (2ª ediz., Napoli-Torino 1914), n. 373, pag. 563 e seg.; GALLUPPI, *La dote secondo il diritto civile italiano*, pag. 43 e seg., Torino 1876; PACIFICI-MAZZONI, *Istituzioni di diritto civile italiano* (4ª ediz., con *Note* del VENZI, Firenze 1908), vol. IV, n. 182, pag. 712.

(2) La questione si è presentata più volte; ma due sono i casi famosi. Michele Benedetto Gaudichot, conosciuto nelle lettere sotto lo pseudonimo di Michele Masson, aveva sposato, il 18 febbraio 1824, Francesca Deliège, senza contratto. Perciò il loro matrimonio era retto dal regime *legale* della *comunione dei beni*. Nel 1871, morì la moglie, e il marito

**1352.** L'opinione prevalsa nella giurisprudenza, e che ha largo seguito anche in dottrina (1), è per l'affermativa.

passò a nuove nozze. Il figlio del primo letto, avendo il padre consentito la cessione a titolo oneroso dei suoi diritti di proprietà letteraria, il 4 luglio 1875 lo convenne davanti il Tribunale di Parigi, per liquidare e dividere la successione e la comunione dei beni della madre. Il Trib. civ. della Senna, con sentenza 10 gennaio 1878 (*Dalloz*, 1880, I, 169), dichiarò l'attore proprietario per metà di tutte le opere letterarie e drammatiche pubblicate da suo padre, dal 18 febbraio 1824 agli 8 febbraio 1871, e che perciò aveva diritto alla metà della somma che questi ne avrebbe retratto, per effetto della cessione. La Corte d'appello di Parigi, con sentenza del 13 marzo 1880 (*Ibid.*) rigettò l'appello, adottandone i motivi; e la Camera dei ricorsi, con arresto del 16 agosto 1880, rigettò il ricorso che si voleva proporre avverso tale sentenza (*Ibid.*, 1881, I, 25, ove sono riportate le osservazioni del consigliere relatore Almeras Latour).

L'altro caso è ancora più famoso, anche per la maggiore notorietà delle parti. Il celebre autore di operette, Lecocq, nel passare a matrimonio con la signorina Cinquin (30 marzo 1876), stipulò il regime della comunità degli acquisti, escludendo da questa alcune opere, comprendendone altre, e non dicendo nulla intorno alle opere che avrebbe composte durante il matrimonio. Pronunziato divorzio nel 1897, la moglie pretese che le opere composte fino allo scioglimento del matrimonio fossero comprese nella massa da dividere. Il Trib. civile della Senna, con sentenza 21 maggio 1898 (*Journal du Palais*, 1900, II, 122), accolse la sua istanza, accettando così la dottrina affermatasi nel caso precedente. Ma, su appello di Lecocq, la Corte di Parigi, con sentenza 1° febbraio 1900 (*Ibid.*, 1900, II, 126, con *Nota* di SALEILLES; *Pandectes françaises pér.*, 1902, II, 125), sancì che le opere suddette non fossero comprese nella comunione. La Corte di cassazione, infine, con sentenza del 25 giugno 1902 (*Dalloz*, 1903, I, 5, con *Nota* del COLIN), accolse il ricorso, riaffermando per tal modo l'antica sua giurisprudenza.

Quest'ultimo caso sopratutto ha dato origine ad una larga letteratura. Mi limiterò a citare le due celebri requisitorie, rese, nella causa *Lecocq*, da BAUDOUIN, innanzi la Corte di cassazione (*Dalloz*, 1903, I, 9), e dal BEAUME, davanti la Corte d'appello di Parigi (quest'ultima è stata poi pubblicata in *brochure*, sotto il titolo: *Le droit de l'auteur sur son œuvre tombe-t-il dans la communauté?*, Paris 1900); BÉRARD, *Du caractère personnel de certains droits et notamment du droit d'auteur dans les régimes de communauté*, Paris 1903; CHARMONT (nella *Rev. crit.*, 1901, 65); COLIN, in *Nota* alla sentenza 25 giugno 1902 della Corte di cassazione (*Dalloz*, 1903, I, 5); FELDMANN, *La propriété littéraire et artistique des auteurs mariés*, Paris 1908; GROUBER, *Le droit d'auteur et la communauté* (*Rev. crit.*, 1910, 392); LYON-CAEN, in *Nota* alla sentenza 16 agosto 1880 della Chambre des requêtes (*Journ. du Palais*, 1881, I, 38; *Sirey*, 1881, I, 25), e alla citata sentenza del 1902 (*Journal du Palais*, 1902, I, 308); SALEILLES, in *Nota* alla sentenza 1° febbraio 1900, della Corte d'appello di Parigi (*Ibid.*, 1900, II, 121); THALLER, *Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de communauté* (*Rev. trim. de droit civil*, 1903, 55).

(1) ACCOLAS, *De la propriété littéraire*, Paris 1888; AUBRY e RAU, *Cours de droit civil français* (4a ediz.), vol. V, pag. 284, testo e nota 11;

**1353.** Tale opinione si fonda sui seguenti motivi:

*a*) La proprietà intellettuale è un diritto incorporale mobiliare.

*b*) In forza dell'art. 1401 Cod. civ., tutti i mobili presenti e futuri degli sposi entrano nella comunione dei beni, e, in forza dell'articolo 1498, entra nella comunione degli acquisti ogni prodotto che proviene dall'industria comune degli sposi.

*c*) Essendo per tal modo la proprietà intellettuale entrata nell'attivo della comunione, deve dividersi tra i coniugi o i loro eredi, allo scioglimento della comunione.

**1354.** Ma d'altra parte (1), si è obbiettato:

*a*) Che la proprietà intellettuale — quantunque sia

BAUDOUIN, requisitoria citata; BAUDRY-LACANTINERIE, COURTOIS e SURVILLE, *Contrat de mariage*, vol. I, n. 288; COUHIN, *Propriété littéraire*, vol. II, pag. 375; FLOURENS, *Commentaire de la loi de* 1866, pag. 268 e seguenti; GUILLOUARD, *Contrat de mariage*, vol. I, n. 282; HOCHART, *Communauté d'acquêts*, pag. 60 e seg.; HUC, *Commentaire du Code civil*, vol. IX, n. 80; LAURENT, *Principes de droit civil*, vol. XXI, n. 226; LYON-CAEN, nel *Sirey*, 1881, I, 25, e 1902, I, 305; MARCADÉ, *Explication du Code civil*, sotto l'art. 1403, n. 5; PUECH, nella *Revue de notariat*, 1880, pag. 641; RODIÈRE e PONT, *Contrat de mariage*, vol. I, n. 442; e infine il voto emesso dalla Conferenza degli avvocati francesi, nel febbraio 1902 (in BÉRARD, op. cit., pag. 200, nota 2).

Si noti però che non tutti gli autori adottano rigorosamente questa teorica, e che la Cassazione francese, nella sua ultima sentenza, ne ha temperato molto il rigore, ammettendo che l'autore conserva i diritti personali che gli derivano dalla proprietà intellettuale, purchè non ne voglia usare, con lo scopo di vessare il suo coniuge o gli eredi di questo.

(1) Cfr. BÉRARD, op. cit.; BERTAULD, *Questions pratiques*, vol. I, pag. 274; BATTUR, *De la communauté*, n. 184; COLIN, op. cit.; DELALANDE, *Études pratiques sur la propriété littéraire*, pag. 59; DEMOLOMBE, *Contrat de mariage*, vol. IV, 715; DUMAS, *Droits intellectuels des auteurs*, pag. 6, nota 1, e nel *Journal des droits d'auteur*, 1900, pag. 39; FLINIAUX, *Législation de la propriété littéraire* (2ª ediz.), pag. 68; GROUBER, op. cit.; MACK, nel *Droit*, del 19 giugno 1898; MASSÉ e VERGÉ su ZACHARIAE, *Droit civil français*, vol. IV, pag. 69; POUILLET, op. cit., n. 183 e seg., pag. 208 e seg.; RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 251; SALEILLES, nel *Journal du Palais*, 1900, II, 121; TROPLONG, *Du contrat de mariage*, vol. IV, n. 3016, pag. 18 e seg., Paris 1857, che cita anche App. Tolosa, 17 novembre 1831 (*Dalloz*, 1832, II, 31).

Si noti però che non tutti gli scrittori citati sono d'accordo tra loro. Oltre l'opinione estrema accolta dalla Corte d'appello di Parigi, con sentenza 1° febbraio 1900, e vigorosamente sostenuta dal COLIN, che ritiene che i diritti d'autore restino fuori della comunione, ve ne sono

un diritto incorporale mobiliare (1) — ha natura speciale, il che le è valso di essere regolata non dal diritto comune, ma da una legge speciale.

*b*) Perciò essa non può distaccarsi dalla persona dell'autore, e non può entrare a far parte della comunione.

*c*) Che l'art. 1498 parla di prodotti dell'industria comune degli sposi, non di frutti del loro talento artistico o letterario.

*d*) Che gravi inconvenienti derivano dall'opinione contraria (2).

*e*) Che la proprietà letteraria è il *prodotto*, non il *frutto* di un bene, che è il talento, la capacità di lavoro dello sposo autore, e perciò non può entrare a far parte della comunione (art. 1403) (3).

---

altre due intermedie. Per il Bertauld la proprietà intellettuale resterebbe propria durante la vita dell'autore, anche se fosse stata ceduta ad un editore, ma dopo la morte dell'autore entrerebbe nella comunione, perchè allora rimane soltanto il suo lato pecuniario. Per il Saleilles, infine, siccome la proprietà intellettuale ha carattere misto, non può entrare in comunione fino a che vi sia pericolo che l'elemento patrimoniale turbi l'elemento personale. Perciò se l'autore muoia per il primo, o se l'opera sia stata ceduta, la proprietà letteraria entra a far parte della comunione. Avviene il contrario, se l'autore sopravviva all'altro coniuge.

(1) Il Pouillet, op. cit., pag. 511, impugna tale classificazione e sostiene che, per dimenticanza del legislatore, la proprietà intellettuale sia rimasta fuori della distinzione delle cose. La citata sentenza della Corte d'appello di Parigi, del 1° febbraio 1900, ritiene addirittura che sia stata esclusa da tale classificazione.

Contro queste esagerazioni, cfr. la citata requisitoria del Baudouin (*Dalloz*, 1903, I, 10).

(2) Tra questi sono degni di rilievo che la sposa divorziata per sua colpa — come nel caso Lecocq, — goda della metà dei proventi delle opere del marito; che la proprietà intellettuale dovrebbe durare anche oltre il termine del diritto esclusivo, se il coniuge superstite restasse in vita oltre tale termine; che l'autore, nel caso di scioglimento della comunione per divorzio, sarebbe gravemente impedito nell'esercizio del suo diritto personale, di procedere ad una nuova edizione dell'opera.

(3) È l'argomento messo avanti dal Colin e dal Groubber, nelle opere sopra citate.

Ma neanche con tale argomento la teorica combattuta si rafforza. Infatti lo stesso Groubber ha dovuto distinguere non solo tra la comunione dei beni e la comunione degli acquisti, il che pare logico; ma anche tra le opere composte prima e quelle compiute durante il matrimonio, il che rivela la infondatezza della teorica.

Perchè mai quelle composte prima non dovrebbero essere ritenute prodotti di un bene proprio (la capacità di lavorare), e invece dovreb-

**1355.** Come si vede, assai ardua è la questione in disputa; e difficile la profonda valutazione degli argomenti addotti a favore dell'una o dell'altra dottrina. Tuttavia, per risolvere bene la controversia, mi pare che si debba procedere a qualche distinzione.

**1356.** Certo non può cadere in comunione il pensiero dell'autore; la facoltà di produrre un'opera letteraria o artistica; il fuoco, come diceva il proc. gen. Dupin, che Pigmalione rubò agli Dei. Questo costituisce una prerogativa dell'autore, inseparabile dalla sua persona, e non cade nella comunione, allo stesso modo come il diritto di stipulare dei contratti; di amministrare i proprî beni; la potestà patria o maritale, e in genere tutti i diritti che *ossibus inhaerent*. Su questo primo punto non possono nemmeno sollevarsi dei dubbi.

**1357.** Ma, come abbiamo visto, il contenuto della proprietà intellettuale è costituito, oltre che da diritti personali, anche da diritti patrimoniali. Può tale seconda categoria di diritti entrare a far parte della comunione? A mio avviso, l'affermativa è indiscutibile. Oltre infatti alle ragioni già addotte a suffragio dell'opinione in argomento, giova rilevare che la proprietà intellettuale è soggetta al diritto comune, nel senso che l'opera può essere venduta, ceduta; che se ne può cedere l'esercizio; che può formare oggetto di un apporto sociale, ecc. Non si capisce dunque, perchè non possa far parte della comunione dei beni o della comunione degli acquisti. I diritti di sfruttamento economico sono affatto indipendenti da quelli personali, e come possono essere ceduti ad altri, così possono entrare a far parte della comunione (1-2).

bero essere ritenute tali quelle composte durante il matrimonio? Lo stesso Groubeb è forzato a riconoscere che, anche tra queste ultime opere, entrano nella comunione quelle che danno un reddito, spesso modico, come gli articoli di giornali, le edizioni annotate di opere classiche, ecc. Insomma invece di una regola precisa ed uniforme, si andrebbe incontro a dispute spesso assai difficili, perchè la distinzione in argomento è abbastanza ardua, come riconosce lo stesso Groubee.

(1) Quanto all'argomento tratto dalle parole dell'art. 1498, che debba, cioè, trattarsi dei prodotti dell'industria comune, si noti che tale articolo è stato sempre interpretato nel senso che gli sposi hanno associato ad una stessa sorte tutti i loro beni e i proventi della loro industria.

**1358.** In diverso avviso bisogna andare relativamente ai diritti personali. Essi restano all'autore, in quanto sono l'esercizio di facoltà, assolutamente personali. Egli quindi potrà non pubblicare l'opera, pure apparendo compiuta e atta ad accrescerne la fama; potrà modificare l'opera, nelle posteriori edizioni che voglia farne; potrà sopprimerla addirittura; potrà esigere dai cessionari che l'opera sia pubblicata proprio nella forma che le ha dato lui, ecc. Nell'esercizio di tali facoltà egli è libero di fare tutto ciò che gli piaccia. Unico limite alla esplicazione delle sue facoltà personali è, per coloro che ammettono la teorica dell'abuso del diritto, che egli non agisca al solo scopo di vessare l'altro coniuge. In tal caso il magistrato potrebbe intervenire col suo potere moderatore, contro la condotta fraudolenta dell'autore.

**1359.** Contro la distinzione accolta si è obbiettato, che è inconciliabile far cadere l'opera in comunione per i diritti di sfruttamento economico, ed escluderla per i diritti personali. Ma giustamente la Cassazione di Francia (3) ha rilevato in proposito: « Attendu que des principes susénoncés il résulte que, lors de la dissolution de la société d'acquêtes, la masse partageable doit, en l'absence d'une clause contraire du contrat de mariage, comprendre le monopole d'exploitation afférent aux œuvres publiées par l'un ou l'autre des époux durant l'union conjugale, *sans toutefois que la mise en commun de cet émolument puisse porter atteinte à la faculté de l'auteur, inhérente à sa personnalité même, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création ou même de la supprimer*,

---

sì che gli interessi reciproci siano fusi in un solo interesse, e ognuno lavori non soltanto per sè, ma per costituire il patrimonio comune.

(2) Nella relazione alla legge francese del 1866 si legge: « La compagne de l'homme de génie lui prête l'assistance d'un cœur droit et d'un esprit élevé. Par ses grâces, par ses vertus, elle rende plus facile l'œuvre de celui, dont elle partage les déceptions et les triomphes. C'est la première dépositaire de sa pensée, c'est la gardienne la plus pieuse de sa mémoire et des ouvrages pour lesquels elle est devenue en quelque sort son associée et sa collaboratrice ».

Che la legge del 1866 non fornisca alcun argomento all'opinione che sottrae la proprietà intellettuale alla comunione, ha efficacemente dimostrato il Baudouin, op. cit., pag. 11 e seguenti.

(3) Nella citata sentenza del 25 giugno 1902.

*pourvu qu'il n'agisse point dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ou des représentants de ce dernier* ».

**1360.** Infine, contro la distinzione qui sostenuta, si è obbiettato, che essa rappresenta soltanto un passo sulla buona via, la quale sarebbe, che la proprietà intellettuale non cada in comunione. Giova pertanto rilevare, che gli stessi autori, i quali sostengono tale dottrina, non negano che le opere dell'ingegno possano costituire oggetto della comunione dei beni, quando però il contratto sia esplicito al riguardo. Infatti, nel caso Lecocq, la questione è stata dibattuta per le opere compiute durante il matrimonio, non per quelle che il Lecocq aveva già fatto rappresentare, prima di ammogliarsi. A volere essere logici, bisognerebbe sostenere che nessuna opera dell'ingegno potesse essere oggetto di comunione di beni. Inoltre, nelle controversie giudiziarie alle quali si è accennato, non si è denunziato alcun impaccio creato in danno dei diritti personali dell'autore. Ritengo che la prima obbiezione, per quanto sia nuova, porta un notevole contributo all'opinione qui sostenuta. Non parmi infatti che si troverà alcun giurista disposto a sostenere, che le opere dell'ingegno non possano essere portate in comunione (1).

(1) Ma, come si è visto, parecchi fra i più autorevoli giuristi francesi — oltre il COLIN e il SALEILLES, si può citare anche il PERREAU, *Technique de la jurisprudence pour la transformation du droit privé* (*Rev. trim. de droit civil*, 1912, pag. 662) — si sono pronunziati contro l'opinione accolta dalla Corte di cassazione. D'altra parte, siccome la comunione dei beni è il regime dei matrimoni poveri, avveniva che i guadagni della donna maritata, procacciati col lavoro nelle fabbriche, fossero sciupati dai mariti, ai quali ne era riserbata l'amministrazione. Sorse perciò un vigoroso movimento dottrinale, diretto a seguire l'esempio della legge belga, del 10 febbraio 1900: ad autorizzare, cioè, la donna maritata a disporre liberamente del suo salario, nell'interesse del *ménage*. Ma poichè tale riforma sarebbe stata insufficiente, da una parte (TISSIER) si sostenne l'opportunità di creare una specie di *peculio*, di cui la moglie avesse l'amministrazione e la disposizione, salvo a ripartire l'avanzo allo scioglimento della comunione; dall'altra (SALEILLES) si sostenne doversi sottrarre alla comunione tutti i beni rappresentanti il prodotto del lavoro della donna, e doversi organizzare, per es., una separazione parziale di beni (cfr. in proposito il § 1367 Cod. civ. tedesco). Il movimento di cui si è fatto cenno ha condotto alla legge del 13 luglio 1907, la quale però si è limitata a regolare l'amministrazione dei guadagni della donna maritata, non a risolvere le questioni della loro proprietà. Vedi *retro*, n. 718, pag. 10 e seg., nonchè BRY, op. cit., n. 780 e seg., pag. 735 e seg.; COLIN e LEGRAND, *Des produits du travail dans le mariage*, pag. 15 e 33, Paris 1910.

## SEZIONE IX.

### *I contratti di società e di associazione in partecipazione.*

**1361.** *Anche la proprietà intellettuale può conferirsi in società.*

Fin dal Diritto romano era stabilito: « *societatem uno pecuniam conferente, alio operam, posse contrahi magis obtinuit* » (1). Uniformandosi a questa tradizione, i Codici moderni ammettono generalmente (2), che gli apporti sociali possono essere rappresentati da tutto ciò che rientri sotto il concetto di patrimonio. Sicchè, come si può conferire denaro, immobili, la propria industria, il nome commerciale, ecc., può conferirsi anche l'*exploitation* di un'opera dell'ingegno.

**1362.** Vuolsi poi rilevare che, anche per tale contributo, si verifica la differenza tra la *societas quoad sortem* e la *societas quoad usum*, secondo che, cioè, l'apporto sia dato in proprietà, ovvero se ne conferisca il solo uso. Nel primo caso il socio viene considerato come alienante dell'opera rispetto alla società, e quindi, mentre egli non potrà più permetterne ad altri la pubblicazione e la riproduzione, la società sola avrà il diritto di riprodurre e di spacciare l'opera o di autorizzare altri a tali atti; inoltre al termine della società la proprietà materiale dell'opera formerà parte della massa da dividere, e potrà ricadere anche nella quota di altro socio che non sia l'autore dell'opera. Nella *societas usus* invece, mentre è vero che il proprietario dell'opera non potrebbe concedere ad altri i diritti materiali su di essa (3), la società ne potrebbe godere fintanto che fosse

(1) Cost. 1, Cod., 4, 37.

(2) Cfr. art. 1698, 2° comma, Codice italiano; § 706, cap. 3, Cod. civile tedesco, ecc.

(3) Il contratto di società appartiene a quelli, che gli antichi chiamavano contratti di buona fede; anzi, per lo *jus fraternitatis* che doveva stringere tra loro i soci, era chiamato *sanctus*. Se quindi l'art. 1711 dichiara che il socio, che abbia conferito la propria industria, deve rendere conto di tutti i guadagni fatti con quella specie d'industria, che è l'oggetto della società, *a fortiori* deve decidersi lo stesso, quando si sono conferiti tutti i diritti di *exploitation* di un'opera. La contraria condotta del socio sarebbe dolosa, e dovrebbe reprimersi.

messa in liquidazione, salvo che i soci deliberassero la continuazione degli affari, fino all'effettiva divisione del patrimonio. E in tal caso la *exploitation* dell'opera non potrà formare parte della massa da dividere, ma tornerà al socio che l'ha conferita, senza diminuzione dei suoi diritti nella ripartizione del patrimonio sociale. Qualunque poi sia il modo di conferimento del diritto di *exploitation*, esso può riguardare soltanto la proprietà *materiale* dell'opera, perchè, come ho più volte detto, la proprietà *spirituale* di essa non può trasferirsi a chicchessia.

**1363**. Come si è già veduto (1), il contratto di società pone l'autore in una posizione più vantaggiosa, rispetto all'editore, che il contratto di edizione. Infatti gli spetta non solo il diritto di regolare l'andamento dell'azienda, ma anche quello di ispezionare e vigilare gli affari sociali. Perciò il contratto in argomento non può essere confuso con gli altri di cui si è finora parlato.

**1364**. *Natura giuridica del contratto diretto a creare un'opera dell'ingegno.*

Ma quale è la natura giuridica di una convenzione, diretta a creare un'opera dell'ingegno? Bisogna distinguere in proposito, se ognuno dei collaboratori crei un'opera per sè stante, come avviene per le drammatico-musicali, o varranno gli stessi principî, quando l'opera sia unica e indivisibile?

La questione si è presentata recentemente, a proposito della convenzione interceduta tra librettista e compositore, per effetto della quale questi avrebbe rivestito di musica il libretto, ed avrebbe curato lo sfruttamento commerciale dell'opera, dividendo i guadagni col librettista.

**1365**. Alcuni ritengono (2), che tale contratto non sia cessione di libretto, nè società, ma che metta in essere uno

(1) Cfr. n. 992, pag. 220 e seg., e n. 1087, pag. 283 e seg.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 19 luglio 1905 (*Dalloz*, 1907, II, 131); Trib. Roma, 13 luglio 1910 (*Riv. dir. comm.* 1910, II, 987); App. Palermo, 30 aprile 1915 (*Giur. ital.*, 1915, I, 2, 460, con *Nota* di Ziino, e *Riv. di dir. comm.*, 1916, II, 127, con *Nota* del Musatti).

Ecco i motivi ai quali la Corte di Palermo ha affidata la sua decisione: « Quando lo scrittore di un libretto per un'opera musicale e il musicista si mettono d'accordo per scrivere l'uno le parole, l'altro la musica, seb-

stato di comunione (1). Non si avrebbe, in tal caso, cessione di libretto, perchè la cessione di un diritto importa che il cedente si spogli del suo diritto di proprietà e ne investa il cessionario, mentre nella specie il cedente s'impegna di contribuire anche alla spesa, per mettere decorosamente in iscena l'operetta, e per stampare il libretto. Non si avrebbe infine un contratto di società, sia perchè questa deve esser voluta dai soci; sia perchè gli apporti sociali non sono passati dal dominio esclusivo di chi li ha conferiti nel dominio comune di tutti i soci o di quello dell'Ente, secondo che si tratti di società civile o commerciale.

**1366.** Contro la teorica accolta dalla Corte di Palermo, si è pronunziato il prof. Ziino (2). Egli rileva che è dubbio se il diritto di autore sia veramente proprietà; che è assai disputato se, tra librettista e compositore interceda una vera e propria comunione; che finanche coloro i quali parlano di condominio accennano ad una forma di comunione speciale. Inoltre, a proposito del caso in esame, rileva che i contraenti avevano dichiarato di mettere la loro opera in comune, per dividerne i guadagni, il che basta, a suo avviso; ad aversi la società (art. 1697).

**1367.** La risoluzione della elegante controversia dipende dal concetto che si ha dei due istituti — società e comunione —, e delle differenze che intercedono tra essi (3).

---

bene sia distinta la parte di ognuno, pure formano un'opera comune, che è costituita dall'operetta e dallo spartito musicale. Poeta e musicista concorrono alla creazione del tutto; le parole precedono la musica, e nel canto sono necessarie, servono d'ispirazione al musicista e spiegano la musica. L'uno e l'altro devono studiare in comune le situazioni delle scene, ritrarre i medesimi sentimenti... Dunque librettista e musicista, per il fatto di concorrere entrambi alla produzione di un sol tutto, si trovano naturalmente, e non può essere diversamente, in uno stato di comunione. Sarà una comunione di natura particolare, che sotto alcuni rapporti si scosta da quella che avviene d'ordinario, per lo scopo di lucro, com'è di natura particolare il diritto degli autori sulle opere del loro ingegno... ».

(1) Perciò sarebbe ad esso applicabile l'art. 678 Cod. civ., nel senso che, ove il compositore amministri male la cosa comune, l'Autorità giudiziaria potrebbe affidarne l'amministrazione al librettista.

(2) In *Nota* alla detta sentenza (*Giur. ital.*, 1915, I, 2, 459).

(3) Cfr. al riguardo, DOVERI, *Istituzioni di Diritto romano*, vol. II, pag. 192 e seg., Firenze 1866; FORNARI, *Della comunione di beni*, pag. 15 e seg., Napoli 1881; GIANTURCO, *Contratti speciali*, vol. III, pag. 173 e seg.,

La differenza fondamentale fu posta con precisione e con acutezza da Ulpiano, nella famosa L. 35, Dig., 17, 2: « *Ut sit pro socio actio, societatem intercedere oportet: nec enim sufficit rem esse communem, nisi societas intercedit. Communiter autem res agi potest etiam citra societatem, ut puta cum non affectione societatis incidimus in communione, ut evenit in re duobus legata, item si a duobus simul empta res sit, aut si hereditas vel donatio communiter nobis obvenit, aut si a duobus separatim emimus partes eorum, non socii futuri* ». Adunque, perchè possa aversi l'*actio pro socio*, non basta che la cosa sia comune, ma occorre che esista un rapporto di società, il cui carattere specifico è la *affectio societatis*, cioè lo *animus contrahendae societatis* (1); ed occorre il fine di lucro. Insomma, mentre nella comunione il godimento in comune delle cose fu voluto come fine a se stesso dai comunisti, nella società si mettono in comune le cose, per speculare su di esse e dividerne il guadagno. Perciò *non est societas sine communione*, come diceva Fabro (2), ma vi è comunione senza società; questa è la specie, quella il genere; la comunione considera i beni nella loro statica, la società nella loro dinamica.

Si tenga anche presente il diverso atteggiamento psicologico del legislatore, rispetto ai due istituti: ostile rispetto alle comunioni, incoraggiante rispetto alle società. Infine la società deriva da un rapporto *personale*, la comunione da un rapporto *reale*. Dal che deriva che mentre è possibile l'alienazione della cosa comune, non si può trasferire la qualità di socio; e mentre la comunione non si estingue

Napoli 1906; Paternò-Castello di Bicocca, *La comunione dei beni nel Codice civile italiano*, pag. 19 e seg., Torino 1895; Ricci, *Corso teorico-pratico di diritto civile*, vol. V, n. 2, pag. 2 e seg., Torino 1886; Vitalevi, *Della comunione dei beni*, n. 33, pag. 52 e seg.; e, nella giurisprudenza, Cassaz. Napoli, 28 novembre 1871 (*La Legge*, 1872, I, 7); Appello Roma, 28 gennaio 1876 (*Foro ital.*, 1876, I, 165, con *Nota* di De Crescenzio); Cass. Firenze, 30 luglio 1883 (*Foro ital.*, 1883, I, 1133); Appello Firenze, 18 febbraio 1885 (*Annali della giur. ital.*, 1886, III, 89, con *Nota* di Bandini); Cass. Roma, 20 aprile 1892 [*La Corte Suprema*, 1892, I, 213, con *Nota* di G. R. (Giuseppe Riccardi, attuale Vice Avvocato Generale Erariale)], e 23 febbraio 30 luglio 1893 (*Ibid.*, 1893, I, 272).

(1) Cfr. Cass. Firenze, 1883 (*Foro ital.*, 1883, I, 1133).

(2) Sulla L. 14, Dig. *pro socio*, 17, 2.

con la morte di tutti i soci, perchè: *eos* (i condomini) *coniunxit ad societatem non consensus sed res* (L. 65, § 6, Dig., 17, 2), la società si estingue, salvo patto contrario, con la morte del socio (1).

Tali essendo le differenze che intercedono tra i due contratti in esame, è chiaro che il contratto che deriva dalla collaborazione di due autori ad un'opera indivisibile o ad un'opera di cui sia possibile separare le parti, assume figura giuridica autonoma.

**1368.** Infatti non è una vera e propria comunione. Certo i collaboratori mirano al godimento collettivo di una cosa comune; però essi hanno creata l'opera, avendo riguardo alle persone degli altri collaboratori, nè si può dimenticare che il loro interesse al godimento dell'opera non è esclusivamente materiale.

Inoltre la legge non ha guardato con disfavore tali rapporti; non ne ha prescritto lo scioglimento dopo il decennio; non ha dato all'Autorità giudiziaria il diritto di sciogliere le comunioni in argomento, prima del termine convenuto; e si può anche dubitare se possa dividersi l'opera comune, siano o non separabili le parti dei diversi autori (2).

Da una parte adunque la legge vigente ha non solo definito comunione i rapporti tra collaboratori, ma ha anche disconosciuto l'elemento personale, al quale si è accennato (3); ed anche il disegno elaborato dalla Commissione del 1901 è su questa china. D'altra parte però questo non toglie che si debbano rilevare le differenze esistenti tra la comunione e il contratto in esame.

**1369.** E nemmeno può dirsi che il contratto in argomento sia una vera e propria società. Vero è che vi è la *affectio societatis* (4); ma i collaboratori non hanno messo insieme le

---

(1) Un'altra differenza che si suole addurre è contestabile. Da alcuni infatti si ricorda l'insegnamento del Diritto romano: *societatem contrahimus, in communionem autem incidimus* (L. 31 e 32 Dig., 17, 2). Ma può obbiettarsi che anche la comunione può derivare da contratto, come se più persone si uniscano per comperare un fondo messo in vendita.

(2) Cfr. la citata sentenza del Trib. civ. della Senna, del 19 luglio 1905 (*Dalloz*, 1907, II, 131).

(3) Cfr. n. 828 e seg., pag. 97 e seguenti.

(4) In alcuni casi tale *affectio* non è molto cordiale. Sono infatti noti i dissidî che sorgono tra compositore e librettista, per le modifi-

loro attività per creare un'opera, nel solo intento di conseguire un lucro e di speculare sul capitale sociale conferito.

**1370.** Si può quindi conchiudere che ci troviamo di fronte ad un contratto autonomo, per la speciale natura del suo oggetto, e che deve trarre norma dai contratti affini, per quei punti che la legge non ha espressamente disciplinati.

**1371.** *Associazione in partecipazione.*

Nell'associazione in partecipazione vi è da una parte un *dominus negotii*, che dà la partecipazione; dall'altra una o più persone, che ricevono tale partecipazione, e che appunto perciò assumono il nome e la qualità di partecipanti. La gestione dell'associazione spetta al *dominus negotii*, come accessorio del suo dominio, ma potrebbe anche essere affidata ad un partecipante o ad un terzo.

**1372.** Tale essendo la figura giuridica del contratto in esame, spetterà, di regola, all'editore contrattare con i terzi e nel solo suo nome; ma i contratti così conchiusi recheranno profitto o danno anche all'autore (1).

## Sezione X.

### *Costituzione di usufrutto.*

**1373.** *Usufrutto della proprietà intellettuale.*

Come il titolare può usare e godere le facoltà esclusive comprese nella proprietà intellettuale, così può usarne e goderne altri, che sia costituito, per convenzione o per legge, usufruttuario di tale diritto.

**1374.** È certo infatti che, proseguendo il sistema del senato-consulto ricordato e commentato da Ulpiano e da Gajo

---

cazioni al libretto, dovute ad esigenze musicali. Esempio precipuo di tali dissidî è sorto recentemente, a proposito del *Don Chisciotte*, libretto di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, musica di Guido Dall'Orso. Cfr. *La Tribuna*, del 5 marzo 1916.

(1) Cfr. Trib. comm. della Senna, 4 giugno 1896 (*Pataille*, 1897, 349); Huard, op. cit., pag. 20, 24 e 12; Lardeur, op. cit., pag. 41.

nelle L. 1 e 2, Dig., 7, 5, il diritto moderno ritiene suscettibili di usufrutto tutte le cose, mobili o immobili che siano, corporali o incorporali. In tal caso l'autore rimane nudo proprietario dell'opera, e l'esercizio dei suoi diritti patrimoniali spetta all'usufruttuario, il quale percepirà i proventi che derivano dalle edizioni pubblicate o dalle altre che egli va a consentire. Adunque il diritto spetta all'autore; il suo esercizio all'usufruttuario.

**1375**. Però la dottrina non è di accordo sopra parecchi punti, nella subbietta materia.

**1376**. Si questiona infatti, se l'usufruttuario possa godere di tutte le facoltà patrimoniali spettanti all'autore, o debba percepire le somme che derivano dallo sfruttamento economico dell'opera, salvo a restituirle al titolare al termine dell'usufrutto.

**1377**. Questo secondo sistema è stato autorevolmente sostenuto, sopratutto dai giuristi tedeschi, tra i quali merita speciale ricordo il Dernburg (1).

**1378**. Tale sistema però non può accettarsi, quantunque, come ben nota il De Gregorio (2), sia ispirato all'equità. Infatti la situazione che viene fatta al titolare del diritto, nel caso che l'usufruttuario sopravviva all'estinzione della proprietà intellettuale, « non ha in sè niente di urtante quando l'usufrutto sia costituito per atto del titolare del diritto, poichè in tal caso il concedente ha potuto rendersi pienamente conto dell'entità delle facoltà attribuite all'usufruttuario ed ha potuto opportunamente limitarle. Diventa invece poco equa quando si tratti dell'usufrutto legale spettante al genitore a norma dell'art. 228 Cod. civile: in tal

---

(1) Cfr. Burkel, *Beiträge zur Lehre vom Niessbrauch*, pag. 73, München 1864; Dernburg, *Preuss. Privatrecht*, volume I, pag. 731; e Hanausbck, *Die Lehre vom uneigentlichen Niessbrauch*, pag. 145 e seg., salvo che l'autore abbia utilizzato il suo diritto, in modo da trarre un reddito costante e periodico.

Nella dottrina francese, la stessa opinione è sostenuta dal Bertauld, *Questions pratiques et doctrinales du Code Napoléon*, vol. I, n. 227, pag. 181 e seg., Paris 1869.

Si noti, infine, che il sistema è stato accolto, in tema di privative industriali, dall'art. 8 della legge del Brasile, 14 ottobre 1882, n. 3129, esplicata dall'art. 17 del relativo regolamento, 30 dicembre 1882, n. 8820.

(2) Op. cit., n. 57, pag. 171. Cfr. pure Venezian, *Dell'usufrutto, dell'uso e dell'alienazione*, vol. II, pag. 336 e seg., Napoli-Torino 1895-1913.

caso può infatti accadere che il minore trovi consumato, quando avrà raggiunto la maggiore età o sia stato emancipato, il suo patrimonio, di cui un diritto d'autore poteva essere elemento unico ed essenziale ».

Questa considerazione dell'egregio autore è senza dubbio grave, e giustificherebbe certamente una riforma legislativa, che tenesse in maggior conto le esigenze dell'equità. Ma, come nota anche il De Gregorio, la soluzione patrocinata dal Dernburg non è accettabile nel diritto italiano.

Infatti essa non corrisponderebbe, *in apicibus juris*, all'usufrutto del diritto di autore, bensì al quasi-usufrutto di un capitale futuro ricavabile dallo sfruttamento dell'opera (1). Inoltre all'usufruttuario spettano tutte le utilità che si possono ricavare dal godimento normale delle cose su cui esercita il suo diritto, se anche tale utilizzazione consumi in tutto o in parte *la sostanza* della cosa. Salvo infatti lo speciale regolamento giuridico dell'usufrutto di cose consumabili (art. 483), per gli altri casi, analoghi a quello in esame, il legislatore non si è affatto preoccupato che la estensione del diritto dell'usufruttuario pregiudichi quello del proprietario. Ciò risulta in modo evidente dalle risoluzioni adottate per l'usufrutto di una rendita vitalizia (art. 482 Cod. civ.), e per quello delle miniere, cave e torbiere, che siano aperte e in esercizio, al momento in cui comincia l'usufrutto (art. 494).

E si ricordi, a proposito dell'usufrutto di una rendita vitalizia, che, tra gli antichi pratici, si disputava se attribuisse all'usufruttuario il diritto di riscuotere le pensioni che si maturano di giorno in giorno, durante il suo usufrutto. La ragione della controversia derivava dalla considerazione, che la rendita si compone del frutto e di una porzione di capitale. Prevalse però la dottrina propugnata dal Voet (2), e, *dubitationis tollendae causa*, tale dottrina è stata accolta nell'art. 482 del Codice civile.

Ora, anche la proprietà intellettuale è temporanea, e, man mano che si avvicina al suo termine, perde di valore,

---

(1) Conforme: Kohler, *Autorrecht*, pag. 279 e seg.; Piola-Caselli op. cit., pag. 718.

(2) *Ad Pandectas*, L. VII, tit. I, n. 25.

almeno nella generalità dei casi (1). Ne segue che il medesimo principio possa e debba ad essa applicarsi, e che quindi l'usufruttuario non sia tenuto, al termine del suo diritto, a restituire il capitale corrispondente alle somme da lui esatte, ma solo a restituire l'esercizio delle facoltà patrimoniali, di cui ha usato e goduto.

Un argomento analogico anche più persuasivo può trarsi dall'usufrutto delle cave e miniere (2). Infatti l'usufruttuario di esse, quantunque, col loro sfruttamento, consumi, in tutto o in parte, la sostanza della cosa, non è obbligato a conservare nulla, di ciò che ricava, al nudo proprietario. *A fortiori* lo stesso principio deve essere accolto in tema di proprietà intellettuale, per la quale è affatto indifferente il maggiore o minore sfruttamento da parte dell'usufruttuario, perchè essa finisce, in ogni caso, per il decorrimento del periodo legale di protezione.

**1379.** Sembra adunque più accettabile, per il diritto italiano, la teorica, secondo la quale l'usufruttuario ha diritto di godere dei diritti relativi allo sfruttamento economico dell'opera, così come ne godrebbe il proprietario; e che perciò gli spettano i diritti di riprodurla, di spacciarla e di farla eseguire e rappresentare.

**1380.** L'usufruttuario per altro non può fare cosa che leda i diritti personali dell'autore. Quindi non può consentire ad una riproduzione scorretta e indecorosa dell'opera, nè allo smercio di essa, che si traduca in ingiuria per la reputazione dell'autore. Inoltre non può violare il diritto d'inedito dell'autore, se oggetto dell'usufrutto sia un'opera non ancora pubblicata (3).

---

(1) Un'opera che si sia fatta strada può invece valere, anche negli ultimi anni del diritto esclusivo, più di quanto valesse quando venne pubblicata.

(2) In tema di brevetti ricorse a questa analogia l'on. Roux, in seno alla Commissione reale italiana del 1906. Cfr. gli *Atti* di questa, vol. I, pag. 319.

(3) « Certo — scrive il De Gregorio, op. cit., pag. 178 — assai difficilmente potrà sorgere un conflitto fra loro (cioè tra l'usufruttuario e l'autore o i suoi successori), quando sia stato lo stesso autore a costituire l'usufrutto sopra una determinata opera, poichè con questo atto egli manifesta, implicitamente, ma decisamente, la sua volontà di destinarla alla pubblicazione. Ma anche fuori di questo caso, e cioè quando

**1381.** Altra questione è, se l'usufruttuario abbia soltanto il diritto di consentire allo sfruttamento economico delle forme rappresentative date all'opera dall'autore, al momento dell'inizio dell'usufrutto, o se possa valersi anche delle altre forme di utilizzazione dell'opera.

Secondo il Piola-Caselli, se l'autore non ha consentito elaborazioni o traduzioni sulla sua opera, non ha il diritto di consentirne l'usufruttuario, perchè tali forme nuove « escluderebbero maggiormente il suo godimento e altererebbero lo *statu quo* giuridico dei diritti esclusivi » (1).

Giustamente però il De Gregorio (2) dimostra erronea la ragione del decidere suddetta, e ritiene che si debba ricercare in altri motivi la limitazione della facoltà di sfruttamento spettante all'usufruttuario: e cioè nel pregiudizio che le nuove utilizzazioni producono non solo al diritto *patrimoniale*, ma anche al diritto *personale* dell'autore.

**1382.** Dai principî fin qui svolti deriva, che l'usufruttuario abbia il diritto di stipulare contratti di edizione e di rappresentazione dell'opera che forma l'oggetto del suo usufrutto. Se infatti egli ha il diritto *esclusivo* allo sfruttamento economico dell'opera suddetta, potrà goderne sia direttamente, sia trasferendo ad un editore il diritto che gli spetta. Anzi, come bene osserva il De Gregorio (3), è questo il mezzo *normale* di godimento, che non può essere perciò negato all'usufruttuario. Nè si obbietti che i contratti suddetti costituiscano alienazione parziale della proprietà intellettuale (4), poichè l'usufruttuario concede all'editore il

si tratti dell'usufrutto spettante al genitore sui beni del minore od al coniuge superstite, o dell'usufrutto stabilito in un testamento su tutto il patrimonio o sopra una complessa categoria di beni, senza una chiara indicazione di volervi compresa l'opera inedita, l'usufruttuario non potrà pubblicarla senza il consenso degli eredi dell'autore, a meno che non riesca a provare che quest'ultimo ne aveva già decisa la pubblicazione ».

(1) Cfr. Piola-Caselli, op. cit., pag. 723.

(2) Op. cit., pag. 179 e seguenti.

(3) Op. cit., pag. 179 e seguenti. Cfr. anche Lardeur, *Du contrat d'édition*, pag. 86, Paris 1893; Piola-Caselli, op. cit., pag. 718; Venezian, op. cit., pag. 340 e 470; e, nella giurisprudenza, App. Parigi, 18 maggio 1877 (*Le Droit*, del 13 giugno successivo).

(4) È questa la ragione per cui Hacher, *Der Niesbrauch von Prämienpapieren, Aktien und Urheberrechten*, pag. 102 e seg., Berlin 1906;

diritto esclusivo che indubbiamente gli spetta, e che può cedere, per il principio sancito nell'art. 492 Cod. civ. Inoltre egli non pregiudica l'autore, più di ciò che farebbe con l'esercizio diretto del suo diritto.

**1383.** *A fortiori* spetta all'usufruttuario il diritto di consentire *licenze* dell'opera, su cui cade il suo diritto. Per esse infatti manca assolutamente il sostrato dell'obbiezione che si fa per i contratti di edizione, poichè, con tali contratti, non si trasferisce un diritto *esclusivo*, come quello di edizione (1).

**1384.** Si disputa anche quale sorte, al termine dell'usufrutto, debba toccare ai contratti di edizione e alle licenze, conchiusi dall'usufruttuario.

Il Piola-Caselli sostiene che debbano cessare gli effetti di ogni contratto conchiuso dall'usufruttuario, per la regola tramandataci dal Diritto romano: *ususfructus ad proprietatem reversus tollit locatum* (2).

D'altra parte si osserva che, se tale opinione fosse adottata, il valore economico del diritto di usufrutto sarebbe gravemente danneggiato: nessuno entrerebbe in rapporti contrattuali col solo usufruttuario, non potendo erogare le spesso rilevantissime spese di riproduzione e di rappresentazione, per esercitare un diritto aleatorio, dipendente, cioè, dalla vita dell'usufruttuario. Epperò gli editori e gli impresari dovrebbero o pagare un premio di assicurazione; od ottenere anche il consenso dell'autore, il quale naturalmente lo presterebbe, soltanto mediante compenso: e in entrambe le forme, il vero danneggiato sarebbe l'usufruttuario. Inoltre,

---

Riezler, *Deutsches Urheber- und Erfinderrecht*, pag. 100, München 1909, e Kohler, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, pag. 281 e 301, Stuttgart 1907, negano all'usufruttuario la facoltà di acconsentire ai contratti di edizione.

(1) Ciò hanno espressamente riconosciuto Hacher e Riezler, op. e loc. citati.

(2) « Se il titolare dei diritti esclusivi non potesse vietare ogni ulteriore sfruttamento da parte dell'editore o dell'impresario, non rientrerebbe effettivamente nella piena ed assoluta padronanza dei diritti stessi. Imputino a sè, gli editori o impresari, i quali conoscevano il titolo relativo e temporaneo del diritto del loro avente causa, di non essersi opportunamente guarentiti facendo intervenire nel contratto anche il titolare del diritto ».

riconosciuto all'usufruttuario il diritto di consentire contratti di edizione, che rappresentino anzi il *normale* godimento delle cose che formano oggetto del suo diritto, ne deriva che l'editore possa invocare il diritto acquistato legittimamente. Soltanto esso potrebbe essere limitato dal giudice, nel caso che attuasse un godimento *anormale* del diritto, per il numero cospicuo delle edizioni cedute o degli esemplari della tiratura consentiti. Infine, per il modo come funziona il commercio editoriale e librario, sarebbe facile imporre all'editore di rinunziare ad ulteriori riproduzioni dell'opera, ma assai difficile impedire che i librai smercino i libri già acquistati o avuti in deposito (1).

La questione non è senza incertezza, perchè si tratta di decidere, se sia o non applicabile alla materia l'articolo 493 del Codice civile.

Da una parte si può sostenere che esso, riducendo le locazioni entro dati termini, abbia il carattere di una disposizione eccezionale, che non può applicarsi, senza precetto di legge, a diritti e contratti di natura diversa.

Dall'altra invece si può obbiettare, che l'articolo suddetto è stato, con squisito sentimento di equità, introdotto nelle leggi vigenti, come temperamento del rigoroso principio del Diritto romano, e che perciò ha forza di un principio generale, che si applica, cioè, a tutte le cose e a tutti i diritti che siano suscettibili di usufrutto, e quindi anche alla proprietà intellettuale (2). E tanto maggiormente deve applicarsi a questa la regola in argomento, in quanto l'editore ha dovuto erogare non lievi spese per la riproduzione delle opere dell'ingegno. Adunque, a mio avviso (3), l'usufruttuario è libero di consentire contratti di edizione e di licenza, i quali, *in thesi*, potranno giungere al loro termine, data la longevità del titolare del diritto e dell'usufruttuario. Ma quando il diritto di questo si estingue, le locazioni dureranno soltanto per il quinquennio in corso al tempo in cui cessa l'usufrutto,

---

(1) Cfr. al riguardo, De Gregorio, op. cit., pag. 182 e seguenti.

(2) Conforme, per le sole licenze, Hacher, op. cit., pag. 112; Kohler, *Urheberrecht*, pag. 281 e 301; anche per i contratti di edizione, Kohler, *Autorrecht*, pag. 282.

(3) Identico è l'autorevole avviso del De Gregorio, op. cit., pag. 183 e seguente.

computando il primo quinquennio dal giorno in cui ebbe principio la locazione, e gli altri successivi dal giorno della scadenza del primo quinquennio. Quanto poi ai contratti di edizione, spetterà al giudice determinare, *ex aequo et bono*, la loro estensione, oltre il termine della durata del diritto dell'usufruttuario.

**1385.** Come ho già accennato, all'usufruttuario non spettano i diritti personali dell'autore, appunto per tale loro carattere. Sicchè, se ho ritenuto che l'autore possa agire contro i contraffattori, anche quando abbia ceduta l'opera (1), *a fortiori* deve ciò ritenersi, quando sulla proprietà intellettuale sia costituito un semplice usufrutto, che per natura sua è temporaneo, e che perciò è destinato a finire.

### Sezione XI.

### *Il contratto di pegno.*

**1386.** *Il pegno della proprietà intellettuale.*

Non può contestarsi che l'autore possa dare in pegno il *corpus mechanicum* o le sue riproduzioni, poichè essi sono oggetti materiali e in commercio.

**1387.** È invece vivamente controverso, se possa l'autore dare in pegno la proprietà intellettuale dell'opera sua. La ragione del dissidio deve trovarsi nel fatto che il Codice francese e l'italiano si limitano a disciplinare il pegno sui diritti di credito, e non si occupano per nulla di quello sugli altri diritti incorporali.

**1388.** La giurisprudenza francese, che ha avuto più volte occasione di occuparsi della controversia (2), applica per

---

(1) Cfr. *retro*, n. 1037, pag. 247.

(2) Cfr. Trib. civ. della Senna, 19 luglio 1843 e 2 maggio 1848 (riferiti da Blanc, op. cit., pag. 239); Appello Parigi, 22 aprile 1863 (*Pataille*, 1864, 385); 24 aprile 1863 (*Pataille*, 1863, 385); 29 agosto 1865 (*Dalloz*, 1865, II, 231; *Sirey*, 1866, II, 24; *Journal du Palais*, 1866, 105); 31 maggio 1866 (*Sirey*, 1866, II, 315; *Dalloz*, 1867, II, 10), e 15 gennaio 1874 (*Pataille*, 1875, 76; *Dalloz*, 1875, II, 43; *Journal du Palais*, 1876, 93; *Sirey*, 1876, II, 10).

Quanto poi alla dottrina, cfr. Baudry-Lacantinerie e De Loynes, *Del pegno, dei privilegi, delle ipoteche e della espropriazione forzata*

analogia l'art. 2076, pure riconoscendo che esso è scritto per il pegno di oggetti mobiliari. Su tale fondamento, e perchè la proprietà intellettuale sembra l'accessorio, o almeno la conseguenza di un oggetto materiale, che serve alla riproduzione dell'opera, si è ritenuto che la proprietà intellettuale può darsi in pegno, consegnando al creditore i *clichés*, gli stampi, ecc. che servono a riprodurre gli esemplari dell'opera, o il titolo che attesta la proprietà intellettuale nel venditore, ad esempio l'atto di cessione. In tal modo sarebbe assicurato al creditore pignoratizio il privilegio che deriva dal pegno.

**1389.** La dottrina e la giurisprudenza italiane sono divise, poichè non sono concordi nel decidere, se il fatto di mettere il creditore in possesso della cosa data in pegno sia o non essenziale alla costituzione del contratto in argomento (1). Da una parte si ritiene necessario il possesso della cosa data in pegno da parte del creditore pignoratizio, perchè esso è destinato a preservare i terzi dal pericolo della frode. Dall'altra si obbietta che il legislatore ha ammessa la possibilità di una vera e propria tradizione per le cose incorporali (art. 1689 Cod. civ. francese; art. 1466 Cod. civ. italiano), e quindi basterà, a porre in essere il pegno della proprietà intellettuale, la consegna del certificato di riserva, o l'uso che il creditore faccia del diritto in argomento, col consenso del suo debitore.

**1390.** Quest'ultima opinione conta tra i suoi aderenti il Vivante (2), il quale sostiene, che il pegno si debba ritenere validamente costituito con la consegna del certificato della Prefettura, attestante l'adempimento delle formalità; ovvero, se questo manchi, con la consegna dello stampo, del rame inciso, del tipo, che sono gli strumenti necessari per tirare le medaglie o le stampe.

---

(traduz. italiana, editore Vallardi, vol. I, pag. 117 e seg.); GUILLOUARD, *Nantissement*, n. 53; LAURENT, op. cit., vol. XXVIII, n. 444; *Pandectes françaises*, v° *Propriété littéraire*, n. 169 e seg., pag. 20; POUILLET, op. cit., n. 198, pag. 299 e seg.; RUBEN DE COUDER, op. cit., n. 34; ecc.

(1) Cfr. al riguardo, DUSI, *Sulla costituzione di pegno* (*Rivista di diritto commerciale*, 1909, II, 8, in *Nota* a sentenza 8 maggio 1908, della Corte di cassazione di Torino).

(2) *Trattato di diritto commerciale* (2ª ediz., Torino 1902-1905), vol. IV, n. 1770, pag. 273 e seguenti.

**1391.** Ma è stato in contrario osservato, che il certificato della Prefettura non prova l'esistenza della proprietà intellettuale, nè è l'unico e solo documento rappresentativo di essa, ed anzi può ottenersene il duplicato, solo che se ne faccia domanda (art. 12 del regolamento 10 settembre 1882). Inoltre, se è vero che l'art. 18 della legge speciale dà alla cessione di stampi, rami ed altri tipi il valore di presunzione legale del trasferimento della proprietà intellettuale, il loro possesso non può, per via di semplice analogia, costituire la presunzione legale del trasferimento del possesso dei diritti d'autore, tanto più che potrebbe bene l'autore fabbricare, con i bozzetti che conserva, nuovi stampi, nuovi rami incisi e nuovi tipi, e continuare a riprodurre l'opera per suo conto (1).

**1392.** Tutte queste obbiezioni però dimostrano soltanto la imperfezione della legge vigente, dovuta alla mancanza di espresse norme in proposito (2).

**1393.** Giova anche rilevare che il pegno non può costituirsi con la semplice consegna del manoscritto, della statua, ecc. Dichiara al riguardo lo stesso Vivante: « La consegna di ogni altro esemplare dell'opera d'arte, come quella che ha un valore per sè e non è considerata come un mezzo di riproduzione, non basta a costituire il pegno sul diritto di riproduzione. Se fosse altrimenti, il pegno di un'opera d'arte, per es. di una statua, e quello del diritto di riprodurla si costituirebbero alla stessa maniera e mancherebbe ai terzi il modo di avvertire la diversa estensione del diritto impegnato ».

**1394.** *Se il debitore possa avere l'uso temporaneo dei mezzi necessari alla riproduzione.*

Il pegno della proprietà intellettuale ha dato luogo, in Francia, ad una grave ed elegante questione. Si è, cioè,

(1) Piola-Caselli, op. cit., pag. 725 e seguenti.

(2) Invece, per la legge degli Stati Uniti di America, del 4 marzo 1909, le cessioni e i pegni della proprietà intellettuale non saranno opponibili ai terzi, che a condizione di essere stati registrati al *Copyright Office* in 3 mesi o 6, secondo che abbia avuto o non luogo negli Stati Uniti. Cfr. *Statutes of the United States of America. Second Session*

disputato, se l'uso temporaneo, da parte del debitore, conformemente ad una clausola del contratto, delle pietre e delle lastre litografiche, per tirare degli esemplari di una opera musicale, sia compatibile con la necessità di mantenere il creditore pignoratizio nel possesso esclusivo del pegno.

**1395.** La Corte di appello di Parigi, davanti la quale si è presentata la controversia (1), ha deciso che le lastre litografiche, che sono il segno del diritto di proprietà, sono l'oggetto del pegno; perciò la facoltà accordata al debitore di servirsene, per tirare alcuni esemplari delle opere che vi sono impresse, non altera la sostanza del contratto.

Contro tale decisione, il Beudant (2) ha obbiettato, che oggetto del pegno non è la lastra litografica, ma la proprietà artistica del debitore. Certo la decisione in argomento non ha tenuto conto di questo rilievo; ma esso non ha grande importanza. Infatti non perchè si è dato in pegno il diritto di proprietà intellettuale, è vietato al suo titolare l'esercizio di esso, finchè dura il pegno. Lo sfruttamento dell'opera non nuoce al creditore pignoratizio, e anzi può anche giovargli, se, mediante tale sfruttamento, l'opera acquisti maggiore notorietà. E specie allorchè il creditore pignoratizio, convinto di ciò, abbia permesso, nell'atto della costituzione del pegno, l'uso delle lastre litografiche, ovvero le rappresentazioni o le riproduzioni dell'opera pegnorata, non sa vedersi perchè tale uso temporaneo debba ritenersi incompatibile col suo diritto.

---

*of the Sixtieth Congres*, 1908-1909. *Part. I. Public Acts and Resolutions*, pag. 1075. Cap. 320. *An Act to amend and consolidate the Acts respecting copyright.*

(1) Sentenza citata del 15 gennaio 1874, che conferma quella del 12 luglio 1872 del Tribun. della Senna (riportata anch'essa in *Dalloz*, 1875, II, 43).

(2) *Les sûretés personnelles et réelles*, vol. I, n. 165, pag. 137, Paris 1900-1905.

Sezione XII.

*Il contratto di recensione.*

**1396.** *Il contratto di recensione.*

La recente dottrina tedesca si è sforzata di elaborare la costruzione giuridica del contratto di recensione, cercando di ricondurre in esso le relazioni che sorgono a proposito dell'invio di una o due copie di un'opera ad un giornale o ad una rivista, perchè ne pubblichi la recensione. Ma, per eccessiva volontà di ricondurre tutto a sistema, non è mancata qualche esagerazione, che a ragione il nostro Musatti ha rilevato e combattuto (1).

**1397.** E qui occorre occuparsene. Infatti chi intende esaminare sotto tutti i possibili aspetti i rapporti che possono sorgere ad occasione delle opere dell'ingegno, non può prescindere dall'indugiarsi sui rapporti giuridici messi in essere dall'invio delle copie ai giornali, per recensione.

**1398.** Il contratto in argomento è conchiuso tra il giornale o rivista da una parte, e l'autore o l'editore dall'altra. Di solito però è l'editore, incaricato della diffusione dell'opera, che ne invia la copia alla rivista (2). Perciò nella dottrina si parla ordinariamente dell'editore, mentre non è affatto escluso che proprio l'autore si occupi della *réclame* della sua opera, o per poca fiducia verso l'editore, o perchè l'abbia fatta stampare per conto proprio.

**1399.** Non però ogni invio a giornali e riviste fa sorgere il contratto in esame. Bisogna infatti distinguere tra quei giornali, i quali hanno dichiarato che, ricevendo una o due copie di un'opera, ne daranno la recensione o almeno l'annunzio, e quei giornali che non contengono tale dichiarazione. L'invio dell'esemplare ai primi dà vita certamente

(1) Cfr. Bureau, opera cit., pag. 169 e seg.; Elster, *Der Rezensionsvertrag und die Rechtsverhältnisse des Rezensionsexemplars* (*Archiv für burgerliches Recht*, 1908, 341); Musatti, *Contratto di recensione?* (*Riv. di dir. comm.*, 1909, I, 298); Riss, nella *Münch. Allgemeine Zeitung Wissenschaft Beilage*, 1899, n. 253, citato da Elster, a pag. 346.

(2) Vedi *retro*, n. 1156, pag. 322.

al contratto di recensione. Infatti da parte dei giornali vi era certamente la pubblica offerta di una prestazione a colui che, da sua parte, avesse agito in un determinato modo (1); da parte dell'autore o dell'editore si è agito in quel modo. Sicchè si è conchiuso un contratto innominato (*do ut facias*), tendente all'annunzio o alla recensione del libro, di cui siano stati rimessi gli esemplari determinati (2).

**1400.** Ricevuto l'esemplare dell'opera, il giornale assume l'obbligo di inserire la recensione o l'annunzio. Ma poichè *ad factum praecise nemo cogi potest*, l'autore o l'editore mittente potrà soltanto pretendere, in caso d'inadempimento, la restituzione del libro, per la « *condictio causa data, causa non secuta* ». Il Musatti sostiene anche che potrebbe pretendere il risarcimento dei danni, senza specificare di quali danni intende parlare. A mio avviso, anche qui bisogna distinguere tra i danni dovuti a negligenza nella custodia dell'esemplare dell'opera e quelli derivati da altro titolo. I primi sono risarcibili; i secondi non lo sono, perchè assolutamente imprevedibili e imprevisti (art. 1228 Codice civile).

**1401.** Ma gravi dubbi sorgono, se i giornali non contengano l'offerta al pubblico, di inserire l'annunzio o la recensione delle opere che vengano loro spedite.

**1402.** Gli autori tedeschi sopra citati ritengono che si debba distinguere, secondo che i giornali abbiano o non una rubrica bibliografica.

---

(1) Sull'offerta al pubblico, cfr. Barassi, *La promessa di ricompensa al pubblico* (*Arch. giur.*, LXVI, 1901, pag. 543); Delemaine, *Les stipulations dans l'intérêt des tiers dans les contrats administratifs*, Paris 1910; Fadda e Bensa, *Note alle Pandette del* Windscheid, vol. I, parte 2ª, pag. 308; Gianturco, *Diritto delle obbligazioni*, pag. 113 e seg., Napoli 1894; Lucci, *Delle promesse per pubblici proclami*, Napoli 1893; Messina, *La promessa di ricompensa al pubblico nel diritto privato*, Girgenti 1899; Pacchioni, *I contratti a favore del pubblico* (*Riv. di dir. comm.*, 1911, I, 500); Toesca di Castellazzo, *L'offerta al pubblico*, Torino 1903.

(2) Nota però a ragione il Musatti, op. cit., pag. 299, che bisogna tener conto del carattere del giornale, perchè il contratto possa formarsi; e che perciò « non si potrebbe pretendere la recensione o l'annunzio, mandando in omaggio un manuale scacchistico a un bollettino di filologia classica, che evidentemente chiede agli editori edizioni critiche di testi e ricerche di archivio ».

Nell'affermativa, siccome vi è, da parte del giornale, una *tacita* offerta al pubblico, l'editore o l'autore, con l'invio dell'esemplare, darebbero vita, anche in tal caso, al contratto in argomento.

A ragione però il Musatti obbietta, che il giornale, nel tener viva la rubrica bibliografica, pensa ai suoi lettori, non agli autori, e rigetta perciò la distinzione proposta.

**1403**. Non contento però di quest'opera negativa, il Musatti sostiene con acume e vigoria singolari, che si debba invece distinguere secondo che sia inviata *per omaggio*, o *per recensione*.

**1404**. Nel primo caso il libro passa in proprietà del giornale, senza obbligo nè di recensione nè di restituzione. Del resto l'invio può spiegarsi non solo per la speranza di avere la recensione o l'annunzio del libro, ma anche per rendere omaggio al giornale, o per l'aspettativa di vedersi citato in qualche occasione, per ottenere, come dice efficacemente il Musatti, aiuto bibliografico.

**1405**. Ma quando sia stato rimesso l'esemplare *per recensione*, il dopo non è più *honoris causa*, ma *sub modo:* in tanto, cioè, si vuole trasferire la proprietà della copia, in quanto ne venga pubblicato l'annunzio o la recensione. Perciò si può convenire col Musatti, che non si possa ritenere responsabile il giornale per la copia data ad uno dei redattori, per farne la recensione: nessuno può *ad factum cogi*, e il giornale ha adempiuto al suo obbligo, dando al redattore la copia dell'opera, pervenuta a tale scopo. Si può pure essere di accordo col Musatti, nel ritenere che, se il giornale non dà l'annunzio o la recensione, venga meno il trasferimento della proprietà dell'esemplare, che era appunto sottoposto a tale condizione. Ma non pare per verità che si possa ammettere col Musatti che l'obbligo della restituzione esista per il giornale, soltanto per il caso che l'esemplare esista ancora nel momento in cui il libro viene chiesto. Ed è vano addurre che l'autore, con l'invio del libro, ha agito a proprio rischio, e che *ejus commoda, cujus incommoda*. Infatti, se non si potesse invocare anche il disposto dell'art. 1219 Codice civile, per il quale « l'obbligazione di dare include quella di consegnare la cosa e di conservarla per la consegna », basterebbe rilevare che

l'offerta di contrattare, che ad alcuno venga fatta, può o non essere accettata, ma non gli dà il diritto di far sua una cosa che è dell'offerente, e che rimane sua per rifiuto dell'offerta.

Mi preme ad ogni modo dichiarare che, salvo questa lieve divergenza, consento in tutto e per tutto nel regolamento giuridico, che il Musatti ha dato del contratto in argomento.

---

## TITOLO II.

## I diritti dei creditori degli autori.

**1406.** *Il pegno generico dei creditori.*

La proprietà intellettuale è, come si è detto più volte, un bene incorporale mobiliare. Perciò, salvo le limitazioni dovute al rispetto della personalità dell'autore, anche l'opera dell'ingegno è compresa tra i beni del debitore che sono la garanzia comune dei proprî creditori (art. 1949 Codice civile). Possono infatti coesistere il diritto personale dell'âutore e quello di pegno generico dei creditori, quando l'opera sia stata già pubblicata. Invero i creditori hanno di mira soltanto diritti di sfruttamento economico dell'opera, non i diritti personali dell'autore. Perciò si ritiene che questi possa sempre apportare all'opera le modificazioni che riterrà opportune (1).

**1407.** *Esecuzione forzata della proprietà intellettuale* (2).

Si è già visto (3), che era controverso, nell'antico diritto francese, se i creditori potessero procedere all'esecuzione

(1) Su questo sono d'accordo tanto la dottrina, quanto la giurisprudenza, che però introducono una sola limitazione all'esercizio di tale diritto: che, cioè, le modificazioni non siano introdotte in frode dei creditori. Cfr. al riguardo, Couhin, op. cit., vol. II, n. 371; Gastambide, op. cit., pag. 149; Pouillet, op. cit., n. 173, pag. 196 e seg.; Renouard, op. cit. vol. II, n. 204, pag. 348 e seg.; Ruben de Couder, op. cit., n. 30; e, nella giurisprudenza, Trib. civ. della Senna, 26 luglio 1837 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); 30 dicembre 1859 (*Pataille*, 1860, 60); App. Digione, 18 febbraio 1870 (*Dalloz*, 1871, II, 221).

(2) Cfr., tra i molti, De Palo, *Le opere dell'ingegno e il diritto di espropriazione forzata dei creditori* (*Giur. ital.*, 1903, I, 1, 659); L. Ferrara, *L'esecuzione forzata nel diritto d'autore*, Napoli 1904; Scialoja, *Sulla proprietà dei prodotti d'ingegno e sua pegnorazione*, Napoli 1845.

(3) Vol. I, n. 146, pag. 84 e seguenti.

forzata della proprietà intellettuale, o dei proventi spettanti all'autore.

Infatti da una parte lo Châtelet di Parigi, il 17 maggio 1651, convalidò il sequestro eseguito, dai creditori di Vaugelas, sui manoscritti delle *Remarques*. Dall'altra il Consiglio privato del Re, il 21 marzo 1749, dichiarò nulli i pegnoramenti, eseguiti dai creditori di Crébillon delle somme dovutegli dai comici della *Comédie française* e dai librai Prault per la sua commedia *Catilina*. E quantunque sembra che quest'ultima decisione fosse dovuta al favore di cui godeva il Crébillon da parte di Madame de Pompadour, certo è che la sua motivazione era sufficiente, perchè accordava lo stesso trattamento ai frutti delle opere dell'ingegno, agli onorarî di avvocato e di tutti i liberi professionisti. Per tal modo i prodotti dell'ingegno godevano di un favore speciale, che non era eccessivo, in quell'epoca feconda di odiosi privilegi.

**1408.** Le leggi moderne francesi non hanno risoluto espressamente la controversia. Ciò è causa, anche oggidì, dei maggiori dissensi. Da una parte alcuni (1), avendo in mente il diritto personale dell'autore, dichiarano impegnorabile la proprietà letteraria, perchè anche l'esecuzione forzata del lato pecuniario di tale proprietà influisce sul lato personale di essa: perciò, almeno in vita dell'autore, non dev'essere ammesso alcun procedimento esecutivo sulle opere dell'ingegno. Per contrario altri (2), guardando al lato economico della proprietà letteraria, ne ammettono la pegnorabilità, rilevando che essa non è compresa tra le eccezioni alla pegnorabilità, sancite negli art. 581 e 582 Codice procedura civile. Altri ammettono la pegnorabilità non solo

---

(1) Bertauld, *Questions pratiques et doctrinales de Code Napoléon*, 1e Serie, n. 262, pag. 205, Paris 1869; Darras, op. cit., n. 44; Lebret, *La propriété littéraire et artistique. Du droit des auteurs et des artistes sur leurs œuvres*, pag. 215, Paris 1878; Masse, *Le droit moral de l'auteur*, pag. 99, Paris 1906; Morillot, *De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant* (*Riv. crit.*, 1872, pag. 29 e seg.).

(2) Garsonnet e Cézar-Bru, *Traité théorique et pratique de procédure*, vol. IV, n. 1312, pag. 192, Paris 1898-1904; Huard, op. cit., pag. 164; Jaeger, op. cit., pag. 265; Pouillet, op. cit., n. 173, pag. 196 e seguenti; Renouard, op. cit., vol. II, n. 206, pag. 350 e seguenti; Rosmini, op. cit., pag. 48.

delle opere già pubblicate, ma anche di quelle che l'autore non ha ancora pubblicate, purchè le abbia compiute (1). Infine altri, tenendo nel giusto conto il lato personale e quello patrimoniale degli autori, adottano essenzialmente il sistema accolto dalla legge italiana (2).

**1409.** Adunque, in questa materia, quattro sistemi sono possibili: due estremi e due intermedî.

**1410.** *A*) Si potrebbe dichiarare legislativamente che vigono le regole comuni. In tal caso ogni opera, completa o non, pubblicata o non, sarebbe pegnorabile, salvo a concedere all'autore o all'artista un termine, ove lo creda, per completare la sua opera.

**1411.** *B*) O, per contrario, si potrebbe dichiarare pegnorabile soltanto l'opera che sia stata pubblicata, esposta od eseguita.

**1412.** *C*) O si potrebbe ammettere la pegnorabilità, solo quando l'autore abbia decisa la pubblicazione dell'opera, a cui abbia già dato la sua forma definitiva.

**1413.** *D*) O si potrebbe ammettere la pegnorabilità, quando, pure non essendo l'opera pubblicata, risulti da fatti non equivoci che l'autore la ritiene completa, e tale da poter essere venduta o in altro modo sfruttata.

**1414.** Contro il primo sistema si può obbiettare che esso mena alla negazione assoluta dei diritti personali dell'autore, perchè il fatto che alcuno abbia prestato qualche lira ad un autore o ad un'artista lo autorizzerebbe a mettere in vendita opere non ancora complete ed elaborate, e capaci di nuocere alla di lui reputazione artistica o letteraria (3).

**1415.** Contro il secondo sistema si deduce che esso esagera i diritti personali dell'autore, e che può servire di mezzo per facili frodi, da parte di autori di mala fede. Infatti non

---

(1) Nion, *Droit civil des auteurs, artistes et inventeurs*, pag. 316, Paris 1846; Pouillet, op. cit., n. 180, pag. 205 e seg. per le opere d'arte.

(2) Cfr. Bry, op. cit., n. 758 e seg., pag. 638 e seguenti.

(3) Anzi il De Kerchove De Denterghem, nella discussione che fece della legge alla Camera belga (seduta del 24 novembre 1885), disse in forma molto incisiva: « Rappelons-nous que Shakespeare a stigmatisé l'insatiable Shylock qui réclamait la chair de son débiteur, et que bien plus cruel, bien plus impitoyable serait le créancier qui saisirait et ferait vendre l'œuvre inachevée, incomplète ou informe, la pensée d'un auteur ou d'un artiste de génie ».

basterebbe che il letterato avesse passato il manoscritto al tipografo, o che fossero già tirati dei fogli, o fosse stato magari composto tutto il libro, per renderlo pegnorabile, ove non si dimostrasse che la stampa era diretta alla pubblicazione, o non piuttosto a formare numerosi esemplari, da trasmettere ad amici e familiari per averne il parere. Inoltre l'artista potrebbe vendere il suo quadro, la sua statua non ancora ultimati, salvo a completarli nella casa dell'acquirente.

Con tale sistema si giungerebbe poi alla conseguenza, che i creditori potrebbero pegnorare soltanto i crediti dell'autore derivanti da cessione dei suoi diritti o da contratto di edizione, e gli esemplari presso di lui esistenti di opere già pubblicate, per i quali casi provvede il diritto comune, e non occorre affatto una legge speciale.

**1416.** I due sistemi intermedî raccolgono le maggiori simpatie e i maggiori aderenti nella dottrina. Si deduce, infatti, essere vero, che i diritti dell'autore debbano avere la prevalenza su quelli dei creditori, ma al letterato od all'artista non deve essere nemmeno permesso, con un vero e proprio atto ad emulazione, frustrare le giuste aspettative dei suoi creditori. Sicchè, quando risulti che l'autore abbia completata l'opera ed abbia manifestata l'intenzione di pubblicarla, di esporla o di farla eseguire, deve accordarsi ai creditori il diritto di pegnorarla. Ciò però non deve dipendere da una mera interpretazione di volontà, per la quale non si saprebbe nemmeno se occorra una prova scritta, o si debba far luogo alla prova testimoniale, o l'intenzione della pubblicazione debba emanare da fatti univoci; non deve dipendere da un giudizio dei Tribunali, che non possono tramutarsi in giurì di artisti o di letterati; ma deve dipendere o dall'effettiva stampa del libro, o dal completamento dell'opera d'arte, ovvero dall'offerta fatta dall'autore o dall'artista per la pubblicazione, esecuzione o esposizione della sua opera. Certo, con tale sistema, l'autore potrà talvolta essere leso nei suoi diritti personali, essendo possibile che, tra il completamento dell'opera e la sua effettiva pubblicazione, si muti la sua coscienza politica o artistica, tanto da fargli rigettare quello che nella sua opera aveva sostenuto. Ma a ciò egli stesso potrà ovviare con una espressa

dichiarazione; e d'altronde la legge deve tener conto soltanto dello *id quod plerumque accidit.*

**1417**. Giova altresì rilevare che le legislazioni moderne hanno adottati sistemi diversi.

La legge olandese, del 28 giugno 1881 (art. 9), e la sud-africana, del 24 maggio 1888 (art. 9), dichiarano puramente e semplicemente *insequestrabile* la proprietà intellettuale. La legge bavarese, del 28 giugno 1865 (art. 50), la dichiara insequestrabile, solo se e in quanto essa rimane ancora presso di lui, non quando sia passata a qualunque successore a titolo universale o particolare. La legge austriaca, del 26 dicembre 1895 (§ 14), la dichiara impegnorabile, anche quando appartiene agli eredi di lui, salvo che non si eserciti sulle riproduzioni o copie esistenti di un'opera già pubblicata, sulle opere delle arti figurative approntate per la vendita, e su tutti i diritti patrimoniali acquistati in forza del diritto di autore. Infine, per tacere di altre, la legge tedesca, 19 giugno 1901, n. 2778 (§ 10), vieta l'esecuzione forzata sulla proprietà intellettuale o sull'opera, *anche per ottenere soltanto una nuova edizione*, senza il consenso, prestato *personalmente* dall'autore; l'ammette invece contro l'erede, senza il suo consenso, quando l'opera sia stata già pubblicata.

**1418**. Lo Scialoja intuì mirabilmente l'esatto regolamento giuridico di questa disputata materia. Venendo, infatti, a ragionare del modo di trasmissione della proprietà intellettuale, egli scrisse (1): « Essendo un bene che ha un valore venale, deve di necessità essere trasferibile a titolo oneroso o gratuito purchè consentito dalla legge.

« Uno di questi modi è l'espropriazione forzata. La possibilità di espropriare un bene gli cresce valore e giova a chi lo possiede come sorgente di credito.

« Sottrarre un bene alla espropriazione non è dunque un favore, ma un'eccezione che non deve farsi se non in quanto è reclamata da principî che non devono piegare dinanzi agli interessi, o da fini elevati di pubblico diritto.

« Per omaggio a questi principî ed a questi fini abbiamo opinato, conformemente a ciò che dispongono alcune legislazioni straniere, che il diritto d'autore per la parte che

---

(1) *Relazione* citata, § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 39 e seg.).

concerne la riproduzione non fosse espropriabile, se appartiene ancora all'autore medesimo; ed in ogni modo nol fosse per la parte che non fu da lui alienata.

« L'opera dell'ingegno porta tutta l'impronta della propria persona. L'autore deve poterla condannare come deve poterla migliorare. Se egli non alienò il proprio diritto a favore di un terzo, non deve poterglielo strappar di mano, e dargli o lo strazio di riprodurre un'aberrazione della sua mente, o il dolore di moltiplicare le copie di un'opera ch'egli era vicino a rendere più perfetta con vantaggio della sua riputazione da un lato e della scienza o dell'arte dall'altro.

« Non si è parlato dello spaccio. Perciocchè lo spaccio non può separarsi dalle copie che si spacciano, le quali o sono di quelle già dall'autore pubblicate, e possono essere così pegnorate come vendute, o sono di quelle che per essere spacciate si avrebbero da riprodurre, e nol possono nel caso di cui trattasi.

« Non è così del diritto di pubblicazione. Nello studio di uno scultore può trovarsi un bozzetto, nello scrigno di uno scrittore un manoscritto. Potrebbe il creditore far eseguire in grande la statua, o stampare l'opera, ed imputarne il prezzo nel suo credito?

« Non abbiamo esitato un istante a rispondere che nol possa. L'opera che non è destinata già dall'autore alla pubblicazione è un disegno che non può tenersi compiuto; tra il segreto della mente e la pubblicità, ci è di mezzo l'abbozzo, la minuta. L'autore può sempre richiamar l'opera sua nel segreto della sua mente, annullando quel disegno che ne aveva preparato, siccome può, quando gli piace, produrlo in pubblico come cosa compiuta. Non deve un terzo potersi interporre tra lui ed il pubblico per togliergli questo arbitrio, che è parte integrale della sua persona.

« Ma se constasse che l'autore aveva già definitivamente destinata alla pubblicità l'opera sua, intendesi come non vi sarebbe più ostacolo alla pubblicazione da parte del creditore.

« Potrebbe questa definitiva destinazione provarsi, a ragion di esempio, con una disposizione testamentaria dell'autore medesimo, nel caso che l'opera inedita fosse nelle mani dell'erede, con una stipulazione già fatta e simili,

ovvero anche mediante un fatto materiale come, a ragion d'esempio, sarebbe quello della consegna del manoscritto ad un tipografo per farlo stampare.

« In questi casi la prova dev'essere fatta dallo espropriante, perchè a lui spetta invocare la eccezione: e ci è sembrato che, per evitare abusi, codesta prova avesse a consistere o nella volontà direttamente espressa per iscritto dall'autore, o in fatti tali che contengano in essi medesimi la certezza della destinazione dell'autore, com'è quello or ora menzionato. Abbiamo creduto dover escludere la prova diretta della volontà dell'autore per mezzo di testimoni, essendo questa assai incerta e quasi sempre fallace in simili casi: perciocchè, ammessa anche la buona fede dei testimoni, può bene avvenire che un autore in uno di quei giorni in cui la mente è ben disposta ed il sentimento facile, abbia determinato di pubblicar l'opera sua; ma che il domani per una nuova idea balenatagli nella mente, o per dubbi sôrti, o per lo scoraggiamento morale derivante dalla coscienza di non aver ancora colpito nel segno vagheggiato, smetta quella risoluzione, e ne prenda un'altra del tutto opposta.

« Sicchè gli scritti o i fatti comprovanti la sua volontà debbono essere non solo certi per sè medesimi, ma tali che attestino una determinazione ponderata e finale di pubblicare il suo lavoro.

« Certo se un manoscritto fosse già quasi tutto composto in caratteri di stampa, se ne fossero già tirati de' fogli, per esempio, o fosse chiaro che l'editore aveva già assunto l'obbligo di vender l'opera da stamparsi per conto dell'autore, perchè non dovrebbe il creditore poter espropriare il diritto di effettuare la pubblicazione già incoata e trarne il frutto che basti a soddisfarlo, o ad estinguere parte del suo credito? ».

**1419.** In applicazione di tali principî, furono incluse nella legge le seguenti disposizioni:

« Art. 16. I diritti guarentiti agli autori con la presente legge si possono alienare e trasmettere in tutti i modi consentiti dalle leggi.

« Nondimeno il diritto di riprodurre un'opera pubblicata non è soggetto ad esecuzione forzata sino a che rimane nella persona dell'autore.

« Se questo diritto è goduto in comune da uno o più autori e da un terzo non autore, può essere espropriato a danno di ciascuno di loro a cui spetta, salvo agli altri il diritto di prendere una parte del prezzo equivalente alla loro parte del diritto ».

« Art. 17. Il diritto di pubblicare un'opera inedita non è soggetto ad esecuzione forzata, se non nei casi in cui, a termini dell'articolo precedente, può essere espropriato il diritto di riproduzione, purchè però consti che l'autore aveva già disposto che l'opera fosse pubblicata.

« Sono perciò ammesse le prove scritte della volontà dell'autore, o le prove dei fatti da cui emerga aver l'autore destinata l'opera alla pubblicità in modo definitivo.

« La prova della volontà dell'autore non potrà farsi per mezzo di testimoni ».

**1420.** Adunque, per la nostra legge, i creditori possono pegnorare tanto gli esemplari delle opere, quanto le somme dovute da terzi agli autori. Non possono invece costringere l'autore a pubblicare l'opera sua, perchè questo costituirebbe la più grave violazione dei suoi diritti personali. I manoscritti, gli abbozzi, gli schizzi, sono attaccati alla persona dell'autore e devono essere rispettati come il santuario della sua coscienza (1), salvo che consti che l'autore ne avesse già disposta la pubblicazione.

E anche il diritto di riproduzione deve essere rispettato, fino a che rimane nella persona dell'autore, perchè anche per mezzo di esso sarebbe violato il diritto personale di costui.

Qualche chiarimento merita pure l'ultimo comma dell'articolo 16.

Come abbiamo visto, ogni coautore ha il diritto di pubblicare, riprodurre e spacciare l'opera comune, salva agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta (art. 5, 1° comma). Partendo da tale principio, l'articolo in argomento ha sancito che, quando sia stato ceduto ad un terzo non autore il diritto di riproduzione, esso possa essere espropriato a danno di coloro a cui spetta, salvo

---

(1) Cfr. App. Parigi, 11 gennaio 1828 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); App. Digione, 18 febbraio 1870 (*Sirey*, 1870, II, 212).

agli altri il diritto di prendere una parte del prezzo equivalente alla loro parte del diritto.

Si è già rilevato che, nella futura riforma della legge, non dovrebbe essere consentito al collaboratore di disporre del diritto comune, ma solo della sua quota. Se tale riforma sarà accettata, si dovrà riformare anche la disposizione in argomento, o eliminandola addirittura, o concedendo al creditore soltanto il diritto di espropriare la quota ideale del suo debitore, e non l'intero diritto di riproduzione, appartenente a tutti i coautori (1).

Si noti, infine, che, quando il diritto di riproduzione sia goduto da più autori e dagli eredi di uno di essi, non è applicabile il 3° comma dell'art. 16, poichè gli eredi non possono considerarsi come terzi, essendo i rappresentanti di uno dei coautori.

**1421**. Ma la legge vigente contiene delle lacune, che devono essere colmate dal futuro legislatore. Essa infatti non prescrive le forme procedurali da seguire per l'esecuzione forzata della proprietà intellettuale. Di tali lacune si accorse bene lo Scialoja (2), il quale così si espresse: « Dopo avere posto queste massime generali, converrebbe far seguire l'indicazione di procedure e discipline acconce alla espropriazione del diritto di autore ne' casi permessi.

« È chiaro che la sostanza di questo diritto non è inchiusa talmente in una cosa materiale che possa essere da essa e con essa trasportata da chi la possiede in chi l'acquista, ovvero assicurata con pegno o deposito, ed occorrendo, divisa in parti come la cosa medesima.

« Ond'è che bisognerebbe dettare certe speciali procedure per l'oppignorazione e l'espropriazione forzata di questo bene valutabile e venale, che dicesi diritto di autore.

« Similmente converrebbe prescrivere per la vendita certe forme particolari a tutela dei diritti del debitore. Ed infine, quando manifestamente la espropriazione del diritto per l'intera durata sua fosse soperchia, dovrebbesi indicare

---

(1) Certo tale diritto è più facilmente alienabile della quota di un singolo comunista; ma ciò non basta a offendere il diritto degli altri collaboratori.

(2) *Relazione* citata, § 4 (*Leg. e decr.*, pag. 40).

il modo come, con l'intervento del giudice, potrebbesi mettere a vendita una determinata edizione, con la guarentigia d'un certo tempo riserbato all'editore, siccome suol praticarsi nelle volontarie cessioni che gli autori fanno dei loro diritti.

« Ma questa ci è sembrata materia propria del Codice di procedura civile, o almeno argomento di una legge speciale, per cui ci siamo astenuti dal provvedervi ».

È noto però che nè il Codice di procedura civile, nè alcuna legge speciale si sono occupati di risolvere le questioni accennate dallo Scialoja, e anche altri punti che si prestano a gravi dubbi. Tra essi giova rilevare le difficoltà che sorgono per individuare i diritti di pubblicazione e di riproduzione; se sia necessario nominare un custode; quale forma di pubblicità debba darsi al bando; se debba farsi valutare il diritto da periti; se sia ammessibile l'amministrazione giudiziale dei diritti pegnorati; se sia ammessibile il loro pegnoramento presso terzi (1).

Sarebbe bene perciò regolare la procedura suddetta nella futura riforma, perchè questa riesca davvero utile alla certezza del diritto (2).

---

(1) Non è il caso di occuparsi di tutte le dette questioni, importanti e difficili, la cui trattazione mi trarrebbe troppo per le lunghe. Mi basterà per altro dire che il sistema di pubblicità, che ho propugnato per il trasferimento dei diritti, si adatterebbe benissimo anche per la pubblicità di questi procedimenti; che, ad individuare l'opera, basterebbe riferirne l'autore, il titolo, ed anche la data di pubblicazione e la tipografia, se l'opera sia stata edita; che non occorre nominare custode, trattandosi di apprensione puramente formale; che, per la valutazione del diritto, potranno, quando occorra, nominarsi dei periti; e che bisognerebbe sancire opportune garanzie per l'amministrazione giudiziale dei diritti pegnorati.

(2) Purtroppo la Commissione del 1901 non si è affatto occupata di tutte le controversie sopra indicate.

## CAPITOLO IX.

## Tutela giuridica della proprietà intellettuale.

### TITOLO I.

### Principî generali.

**1422.** *Divisione della materia.*

La esposizione della tutela giuridica della proprietà intellettuale non è facile, sopratutto perchè, nei riguardi di essa, sono maggiori la incompletezza e le mende della nostra legge (1).

**1423.** Invero, da una parte i diritti personali spettanti all'autore trovano incompleta sanzione nella legge speciale, sicchè occorre, per essi, fare ricorso al diritto comune. Dall'altra il difetto, già rilevato, di avere fatto dipendere il sorgere della proprietà intellettuale dall'adempimento delle formalità legali, ha tanto ristretto il campo di applicazione della legge, ed ha dato luogo a tante iniquità, che la dottrina e la giurisprudenza hanno dovuto elaborare, per ripararvi, un vero diritto pretorio, che ha preso le sue mosse e la sua giustificazione dall'art. 1151 Cod. civ. Si sono introdotte, cioè, in questa materia le azioni di concorrenza illecita e sleale, là dove la legge speciale avrebbe lasciato senza difesa gli autori delle opere dell'ingegno.

**1424.** Le osservazioni che precedono dimostrano l'opportunità di conservare sostanzialmente, anche in questo capitolo, la distinzione tra i diritti personali e quelli di sfrut-

(1) Tale difetto è del resto comune anche a leggi più moderne.

tamento economico. E perchè i primi trovano la loro fondamentale protezione nel diritto comune, dedicherò un titolo alla tutela generica della proprietà intellettuale, comprendendovi però le azioni che spettano all'autore prima della pubblicazione dell'opera; le azioni relative ai diritti personali; la concorrenza illecita e sleale. Un altro titolo sarà dedicato alla tutela specifica della proprietà intellettuale, cioè a quella che trova il suo fondamento nella legge speciale, e comprenderà le azioni date a garanzia dei diritti di sfruttamento economico dell'opera.

**1425.** Certo il sistema che si è ritenuto preferibile adottare non è perfetto. Ma a chi lo riguardi serenamente, tale difetto deriva dalla incompletezza della legge speciale, non da sua imperfezione. Una futura riforma dovrebbe regolare i diritti personali spettanti agli autori; non comminare decadenza per la omissione delle formalità prescritte; occuparsi della concorrenza illecita e della sleale. Allora la trattazione della materia potrebbe seguire con sistema più rigorosamente logico di quello qui adottato.

**1426.** *Se la proprietà intellettuale sia rapporto di diritto privato o di diritto pubblico; e quale carattere ha la sua violazione.*

Tra le questioni più importanti della nostra materia è certamente questa (1): se, cioè, la proprietà intellettuale debba essere considerata come rapporto di diritto privato o di diritto pubblico.

**1427.** Alcuni adducono, che non sia il caso di occuparsi della controversia in argomento, perchè non si tratta di analizzare il danno, ma solo la violazione della legge commessa scientemente o per colpa dell'agente, che è appunto ciò che si chiama reato, se si tratta della violazione di un rapporto di diritto pubblico.

**1428.** Basta però avvertire in contrario, che, non perchè si viola una legge — la quale è la determinazione di una

(1) La questione in argomento è per altro abbastanza trascurata, specie in Francia e in Italia. Da noi infatti non si può indicare che il Piola-Caselli, op. cit., pag. 755 e seguenti. Invece la controversia è stata approfondita in Germania.

norma giuridica, per opera del potere sovrano dello Stato —, si commette reato e s'incorre in una pena. Se così fosse, il numero dei reati sarebbe indefinito, perchè tali sarebbero le violazioni di ogni legge civile, commerciale e amministrativa; e lo *agere in fraudem legis*, anzichè importare soltanto la nullità dell'atto, costituirebbe un vero e proprio delitto. Inoltre tutte le leggi sarebbero *minus quam perfectae*: e così saremmo retroceduti alla famosa ripartizione romana, che renderebbe ancora più complicato e poco corrispondente allo spirito della nuova legislazione la teoria delle nullità nel diritto civile (1).

**1429**. La questione in argomento può ben considerarsi pregiudiziale, rispetto alla difesa che spetta alla proprietà intellettuale. Infatti, se questa si dovesse considerare rapporto di diritto pubblico, le spetterebbe la difesa penale. Dovendosi invece considerare, come mi sembra, semplice rapporto di diritto privato, le compete la ordinaria difesa civile, che spetta ai diritti reali e a quelli di obbligazione (2). Di qui la importanza della controversia, non solo *in jure condito*, ma anche *in jure condendo* (3).

**1430**. Giova per altro premettere che la difesa civile, così come qui la intendo, non si limita alla sola azione di risarcimento dei danni (4), ma si estende anche alla negatoria (5).

---

(1) L'importanza della questione è stata messa bene in rilievo dai redattori della legge tedesca del 1901 e dai suoi commentatori.

Per la risoluzione della controversia si può anche consultare utilmente *Il delitto civile* del Brunetti.

(2) Si noti che la legge svizzera (art. 12) e l'austriaca (§§ 60 e 61), hanno sancita quest'ultima soluzione.

(3) Si noti però che la questione perde in pratica gran parte della sua importanza, perchè s'intenta generalmente l'azione civile, anche quando si potrebbe sperimentare la penale.

(4) Cfr. App. Ancona, 2 dicembre 1876 (*Riv. giur. di Bologna*, 1877, 57).

(5) Essa è stata oggetto di studio accurato, sopratutto in Germania. Cfr. Eltzbacher, *Die Unterlassungsklage. Ein Mittel vorbengenden Rechtschutzes*, pag. 69 e 141, Berlin 1906; Hellwig, *Anspruch und Klagrecht, Beiträge zum bürgerlichen und zum Prozessrecht*, pag. 388 e seg., Jena 1900; Kohler, *Urheberrecht*, pag. 352 e seg.; Lau, *Der Unterlassungsanspruch aus den* §§ 823 ff. B. G. B. *Beiträge zur Eläuterung des deutschen Rechts*, XLVII, 1903, 497; Lehmann, *Die Unterlassungspflicht im bürgerlichen Recht*, pag. 107 e seg.; Mannhardt, *Der Unterlassungsanspruch bei den absoluten Rechten* (*Deutsche Juristen-Zeitung*, 1903, 416); Oertmann, *Unterlassungsansprüche aus unerlaubten Handlungen?* (*Ibid.*, 1904, 616); Riezler, op. cit., pag. 113 e seg.; ecc.

**1431.** Inoltre la soluzione propugnata non esclude — il che del resto è accolto per la proprietà ordinaria e pei diritti di credito —, che allorquando la violazione assume una forma così grave, che sarebbe pericoloso e antisociale lasciarla impunita, come quando, per esempio, prende l'atteggiamento di furto, di appropriazione indebita, ecc., si debbano applicare i corrispondenti articoli del Codice penale. Negli altri casi l'autore potrebbe esercitare soltanto l'azione civile per il risarcimento dei danni; per la risoluzione del contratto, ecc., a norma del Codice civile.

**1432.** Per contrario i legislatori francese e italiano (1) hanno preferito dare alla proprietà intellettuale una difesa penale, nella lusinga che essa servisse ad una più efficace tutela.

**1433.** A giustificazione della tendenza dei legislatori francese e italiano, si è addotto che nella proprietà intellettuale concorre l'elemento personale, che non vi è nella ordinaria; e che la società ha interesse al progresso delle lettere, delle scienze e delle arti. Perciò il diritto deve tutelare più efficacemente la proprietà intellettuale.

**1434.** Ma i legislatori italiano e francese non si sono accorti, che in tal modo nuocevano agli autori, piuttosto che giovare loro.

Infatti, in materia penale, non è ammessibile interpretazione analogica. Ne deriva che, in molti casi, l'autore rimane indifeso contro le violazioni dei suoi diritti, perchè, per quanto minuta sia la legge, troppe ipotesi le sfuggono, e l'astuzia ben nota dei contraffattori non tarderebbe a ritrovare novelle forme di violazione, incoercibili nel disposto legislativo. Le forme civili invece sono più elastiche, più adattabili (2).

Inoltre le norme civili soddisfano l'interesse dell'autore meglio che la repressione penale, la quale tutt'al più può soddisfarne il risentimento o la vendetta (3). Si aggiunga

---

(1) Il legislatore tedesco ha invece, come si è detto, tenuta la via giusta.

(2) Nè giova dire che i giudizi civili sono più dispendiosi, perchè, quando l'autore versa in condizione economica disagiata, può chiedere la gratuita clientela.

(3) A questo si deve il fatto che di solito si sperimenta l'azione civile.

che, in materia penale, occorre dimostrare il dolo, per dichiarare la responsabilità dell'imputato; e, per quanto la dottrina moderna sia piuttosto larga a ritrovare il dolo *in re ipsa*, non può tuttavia disconoscersi che ciò rappresenta un pericolo grave per l'autore, specie se la giurisprudenza inclini ad ammettere, come in Francia, che la buona fede del contraffattore basti ad escluderne qualunque responsabilità (1).

**1435**. Senonchè non solo la tutela accolta dalle nostre leggi è meno efficace di quella adottata dal legislatore tedesco, ma le ragioni addotte a giustificazione del sistema oppugnato sono più speciose che vere.

Infatti, anche nella proprietà ordinaria l'elemento personale non manca, sebbene sia molto più attenuato che nella proprietà intellettuale; ma è questione di gradi, il che non infirma il principio generale. D'altra parte l'interesse della società consisterebbe nella libera utilizzazione dell'opera dell'ingegno. Si cede quindi alle legittime esigenze dell'autore, quando gli viene accordato il diritto esclusivo sulla sua opera. Ma ciò non ha nulla che fare con la natura della proprietà intellettuale, nè vi è ragione di trattarla in maniera così profondamente diversa dall'ordinaria.

**1436**. Un punto di vista più accentuato dello stesso legislatore vigente patrocina il Piola-Caselli (2). Egli infatti critica la insufficienza delle figure delittuose punite nella nostra legge, e rileva che: *a*) rispetto al contenuto patrimoniale del diritto, la legge ha omesso di incriminare il fatto della introduzione nel Regno delle riproduzioni abusive; *b*) rispetto al contenuto personale del diritto, mancano la repressione penale della pubblicazione del contenuto dell'opera, prima della pubblicazione; la repressione penale della violazione dei due diritti sulla paternità e sulla integrità dell'opera, il primo dei quali deve cercare protezione

---

(1) Così infatti è stato assolto il contraffattore, solo per avere esibita una cessione da parte di chi non era proprietario dell'opera: chi aveva ecceduti i limiti conferitigli con la cessione; chi aveva fornita la sala per una rappresentazione, al cui programma era stato completamente estraneo, ecc. Cfr. in proposito, Huard, opera citata, pag. 191 e seguenti.

(2) Op. cit., pag. 796 e seguenti.

nel Codice penale comune, mentre al secondo manca anche questa tutela; la specificazione del plagio o contraffazione palliata, come reato distinto da quelli della pubblicazione o riproduzione abusiva, o rappresentante, almeno, un aggravamento dei reati medesimi (1).

**1437.** La Commissione del 1901 non ha nemmeno intuita la gravità del problema, ed ha lasciato sostanzialmente immutata la legge vigente, aggiungendo soltanto la *Busse*, e punendo la riproduzione dell'opera altrui sotto forma di parodia (2).

**1438.** Ma quantunque si sia battuto e si continui generalmente a battere altra strada (3), vi è qualche segno per riscontrare l'attuazione della teorica di R. von Jhering (4): che, cioè, la storia della pena è una abolizione costante. Mentre infatti le antiche leggi hanno carattere spiccatamente penale, questo si attenua molto nelle più recenti, nelle quali prendono posto, accanto alle sanzioni penali, le difese giuridiche civili (5).

---

(1) Il citato autore critica inoltre la maggiore o minore gravità delle pene, che ha per me importanza affatto secondaria.

(2) Neppure può approvarsi che la Commissione del 1901 abbia confermato la distruzione degli oggetti pegnorati.

Forse tale riforma si spiega con l'idea, di non aver voluto introdurre la confisca delle cose contraffatte e dei mezzi della contraffazione, avuto riguardo che non possono, in danno dell'autore, essere spacciate le opere contraffatte.

(3) Infatti le più antiche leggi francesi rinviano senz'altro la tutela giuridica dei diritti di autore al Codice penale; tutte le leggi speciali comminano pene contro le violazioni della proprietà intellettuale, e, a punire qualunque violazione di questa, la Commissione italiana del 1901, su proposta dell'egregio prof. Amar, ha introdotto un'apposita aggiunta nel suo disegno di riforma.

(4) Cfr. *De la faute en droit privé* (negli *Études complémentaires de l'esprit du droit roman*. Trad. O. de Meulenaere, Paris 1880-1903, vol. I, pag. 4 e seg.).

(5) Tale evoluzione si scorge netta e precisa, a proposito della sorte delle cose contraffatte. Invero, laddove queste, per le antiche leggi inglesi, dovevano essere date al titolare del diritto, il quale aveva la facoltà e il dovere di distruggerle o di renderle altrimenti inservibili, il Codice penale francese e altre leggi le attribuiscono al titolare, *in aggiunta* ai danni dovutigli, e la nostra legge, infine, prescrive si debbano distruggere, salvo però ad attribuirle alla parte lesa, se questa le richieda, *in diffalco* dei detti danni. Mentre quindi le antiche leggi hanno qualche cosa che molto si avvicina alla confisca, le più recenti vedono l'inapplicabilità di questo istituto alla materia in esame: e

**1439.** Nè si può approvare, come istituto di transizione oramai, l'istituto della *Busse*. Questa è una vera e propria pena civile, un termine medio quindi tra la pena e il risarcimento dei danni (1). La non esatta precisione di tale natura giuridica della *Busse*, ha indotto la Commissione italiana del 1901 ad ammettere, oltre le sanzioni penali vigenti, la *Busse*, su proposta del prof. Amar. Ma tanto più tale introduzione è da rigettare, in quanto che ad essa si addivenne solo perchè si volle lasciare la valutazione dei danni al libero apprezzamento del magistrato, sicchè si disconobbe il suo carattere essenziale di essere una pena civile (2-3).

---

infatti l'attribuzione delle cose in diffalco dei danni alla parte lesa è assolutamente contraria al concetto di confisca in materia penale. Inoltre in Francia le lacune al Codice penale sono state supplite con disposizioni civili, le quali *stricto jure* sarebbero assolutamente inammessibili. Vi è infatti chi ritiene ammessibile l'azione di danno aquiliano, anche quando il giudizio penale sia riuscito favorevole al contraffattore, o non sia stato sperimentato; e accanto alle disposizioni penali vi è la procedura del sequestro, che colà si può anche sperimentare senza ordine o intervento del giudice.

(1) Cfr. su di essa, von Dohna, *Die Stellung der Busse im rechtlichen System des Immaterialgüterschutzes* (*Abhandlungen des kriminalistischen Seminars an der Universität Berlin. Neue Folge*, 1902, vol. I, 409 e seg.); Riezler, op. cit., pag. 132 e seguenti.

(2) Si noti altresì che l'estensione della *Busse* alla legge speciale si spiega in Germania, ove vi è anche nel diritto comune, sicchè si riduce ad essere una pura e semplice applicazione dei principî generali. Ma nel diritto italiano, limitata, come è, a mera riparazione dell'ingiuria (art. 38 Cod. pen.), che differisce anche dai danni morali, per i quali possono esservi valutazione e condanna distinte, rara ne è l'applicazione, poichè, nelle violazioni della proprietà intellettuale, solo in pochi casi si viola *l'onore personale* dell'autore. Tanto più poi la riforma non è da approvare, in quanto si è voluto dare all'istituto medioevale ed arretrato della *Busse* carattere essenzialmente *probatorio*, il che è nel diritto vigente perfettamente inutile, in vista del giuramento estimatorio, che il giudice può deferire alla parte danneggiata. Inoltre nella *Relazione* del disegno di legge al Ministro, si è confuso l'istituto accolto dalla lègge austriaca con quello della legge germanica, e lo si è riprodotto a rovescio, ammettendo, cioè, che competente in materia sia il giudice civile!

Del resto, a giustificazione della Commissione, può rilevarsi che il medesimo sistema era stato accolto nel progetto di legge Castagnola, del 14 aprile 1873, uniformemente alle leggi francese, austriaca, portoghese, ecc.

(3) Amar credeva nella grande utilità pratica della *Busse*, e perciò riuscì finanche a farla accogliere nel disegno di legge sulle privative

**1440.** S'impone quindi, *in jure condendo*, la indagine, se i fatti previsti oggidì come reati abbiano ontologicamente tale carattere, o se debba esserne di molto limitato il numero.

La risoluzione del quesito dipende dall'indagine sopra accennata: in che cosa, cioè, la proprietà intellettuale differisce dalla ordinaria. Quando infatti si sarà accettato, che la proprietà intellettuale è una figura di dominio più attenuata che le altre forme di proprietà, bisognerà conchiudere che essa non merita più severe sanzioni che la ordinaria. Ecco perchè tra i due sistemi, e cioè l'italiano e quello della legge tedesca del 19 giugno 1901, n. 2778, non parmi dubbio che sia da preferire quest'ultimo, che limita al minimo le sanzioni penali (1), e per tutte le altre violazioni accorda l'azione di risarcimento dei danni. Solo infatti la riproduzione, la diffusione, l'avere reso di pubblica ragione, eseguita o recitata l'opera altrui, l'averla sfruttata senza

---

industriali, malgrado la vivissima opposizione dei professori CHIRONI, TRINCHERI e mia.

Cfr. gli *Atti* della Commissione Reale del 1906, vol. I (*Privative industriali*), pag. 432 e seguenti.

(1) Ecco i paragrafi che vi riferiscono:

§ 38. Sarà punito con pena pecuniaria fino a tremila marchi:

1° Chi, fuori dei casi ammessi dalla legge, riproduce o diffonde a scopo di lucro un'opera, senza il consenso dell'avente diritto.

2° Chi, dolosamente, fuori dei casi ammessi dalla legge, senza il consenso dell'avente diritto, eseguisce pubblicamente un'opera teatrale o musicale o un lavoro drammatico non permesso giusta il § 12, o recita pubblicamente un'opera, prima che sia pubblicata.

Se il consenso dell'avente diritto era necessario solo per ciò che sull'opera stessa, o sul suo titolo, o nella firma dell'autore, sono state introdotte delle modificazioni, si applica la pena pecuniaria fino a trecento marchi.

Se la pena pecuniaria dovrà, in mancanza di pagamento, essere convertita in quella del carcere, la durata di questa non sorpasserà nei casi del primo comma sei mesi, in quelli del secondo un mese.

§ 39. Chi dolosamente rende di pubblica ragione senza il consenso dell'autore il contenuto essenziale di un'opera, prima che il contenuto sia pubblicamente comunicato, è punito con pena pecuniaria fino a millecinquecento marchi. Se tale pena pecuniaria, non essendo pagata, dovrà convertirsi nella pena del carcere, la durata di questa non potrà superare i tre mesi.

§ 44. Chi, contro le disposizioni del § 18, comma primo, o del § 25, omette di indicare la fonte adoperata, sarà punito con pena pecuniaria fino a centocinquanta marchi.

citarla neppure, possono considerarsi fatti di tale gravità, da assurgere alla dignità di reati. Ma quando alcuno abbia elaborata l'opera altrui, o l'abbia tradotta, o parodiata; quando insomma le abbia dato una parte della sua personalità, non può vedersi perchè debba rispondere penalmente verso l'autore, quando la sanzione civile del risarcimento dei danni e quella della distruzione della elaborazione sono rimedî più che sufficienti, per soddisfarne l'interesse morale e materiale.

Quindi non invoco pene più gravi e pene afflittive, come il Piola-Caselli: e ciò non per la ragione addotta dalla Commissione del 1901, secondo cui la eccessiva severità è spesso la causa per cui le leggi penali non sono applicate — il qual motivo non si verifica sempre in pratica —; ma perchè la pena deve servire come freno inibitore delle azioni delittuose, e deve essere ad esse corrispondente. Colui quindi che da riproduzioni illecite si propone di ritrarre lucro, sàrà trattenuto più dal pensiero di rimettere il lucro che va a conseguire e una multa rilevante, anzichè dal pericolo di scontare qualche giorno di reclusione.

**1441.** Vi è, ad ogni modo, da augurarsi che le Commissioni parlamentari e le Camere legislative adottino il sistema più consono all'intima natura della proprietà intellettuale: ed anzichè accogliere istituti medioevali e sorpassati, introducano nella legge quelle riforme reclamate dagli effettivi bisogni del commercio.

Tra queste mi pare sopratutto opportuno segnalare:

*a*) la riduzione al minimo delle sanzioni penali, conformemente a quei principî, che ho già messi in rilievo, e a quanto il legislatore tedesco del 1901 ha stabilito;

*b*) togliere la procedibilità di ufficio contro le violazioni delittuose della proprietà intellettuale;

*c*) prescrivere l'autorizzazione a procedere al sequestro degli esemplari contraffatti e dei mezzi della contraffazione. Solo così si forniscono all'autore i mezzi che varranno a provare nel giudizio la esistenza e la estensione della contraffazione; solo così si limitano gli effetti di questa e si garentisce il meglio che si possa desiderare il risarcimento dei danni.

**1442.** *Azioni civili e azioni penali.*

Le violazioni della proprietà intellettuale dànno luogo ad azioni civili, e anche ad azione penale, nei casi determinati dalla legge.

**1443.** *A*). Le azioni civili per le violazioni della proprietà intellettuale tendono ad ottenere il risarcimento dei danni, e la cessazione delle dette violazioni. Talvolta si chiede anche la pubblicazione delle sentenze di condanna.

**1444.** Quanto al risarcimento dei danni, valgono le norme ordinarie, nel senso che bisogna risarcire all'autore così il danno emergente, come il lucro cessante. Ne segue che non solo gli è dovuto il compenso che il contraffattore avrebbe dovuto pagargli, per acquistare il diritto di riproduzione dell'opera che ha contraffatta, ma gli spetta anche il maggior guadagno, che la imperfetta riproduzione gli abbia per avventura tolto, deprezzandone l'opera, e rendendo più difficile ogni ulteriore diffusione di essa (1).

**1445.** Naturalmente le azioni civili si propongono anche lo scopo di far cessare le violazioni, sì che non si ripetano più per l'avvenire. È noto però che, sotto quest'ultimo rispetto, la nostra legislazione ha bisogno di urgenti ed importanti riforme (2).

**1446.** Per l'ultima parte dell'art. 9, il credito nascente dal diritto di riproduzione e spaccio è privilegiato *in confronto di qualunque altro*, sugli esemplari riprodotti.

La larga dizione di tale norma e il principio che la legge speciale deroga alla generale, hanno fatto ritenere che il privilegio suddetto debba essere preferito a quelli, generali o speciali, sanciti dal codice civile (3).

**1447.** *B*) Assai importanti sono le azioni penali, nel sistema della nostra legislazione; epperò converrà trattarne diffusamente. Qui intanto giova notare che possono essere anche esercitate di ufficio dal Pubblico Ministero.

---

(1) Cfr. App. Torino, 2 aprile 1901 (*Giur. Tor.*, 1901, 647; *Giur. ital.*, 1901, I, 2, 585; *Mon. Trib.*, 1901, 609).

(2) Cfr. la mia *Autonomia della volontà*, pag. 1122 e seguenti.

(3) Cfr. Rabbeno, *Nuova legge e regolamento sui diritti degli autori delle opere d'ingegno*, pag. 92, Milano-Firenze 1865; Rosmini, op. cit., n. 173, pag. 362.

**1448.** *Legittimazione attiva delle azioni.*

A norma dei principî generali, per proporre le azioni, civili o penali, alle quali dànno luogo le violazioni della proprietà intellettuale, occorrono tre condizioni:

*a*) il diritto subbiettivo;

*b*) la capacità giuridica di sperimentarlo;

*c*) l'interesse ad agire.

**1449.** Della capacità di agire è inutile occuparsi, dopo i chiarimenti dati a suo luogo (1).

**1450.** Quanto all'interesse ad agire, si è già altrove (2) dimostrato, che il diritto italiano ed il francese, per l'ammissibilità delle azioni, non hanno accolto il punto di vista del *Willensdogma* e degli individualisti: che basti, cioè, il godimento intellettuale di dominare una volontà altrui, e che si debba proteggere anche il mero capriccio. Hanno invece affidato al giudice il còmpito di valutare se vi sia o non interesse a proporre l'azione, perchè solo l'interesse legittima il diritto subbiettivo.

Certo la questione dell'interesse ad agire meriterebbe ben altra discussione di quella che sia ora possibile.

Parmi per altro che la teoria più accettabile è quella *accennata*, ma non dimostrata dal Chiovenda (3).

Basta che, per la mancanza della prestazione, si verifichi uno stato di fatto contrario al diritto; che l'aspettazione dell'attore si trovi allo stato di non soddisfacimento. Adunque, sviluppando il pensiero dell'egregio procedurista, basta che si tenda ad eliminare un ostacolo, ad evitare o a fare riparare un danno, perchè si abbia interesse, perchè si possa richiedere quello che vi sarebbe stato, ma non vi è nel nostro patrimonio, appunto perchè si è verificato quell'ostacolo, quel danno. Ciò corrisponde al significato etimologico della parola (*id quod interest*); ciò corrisponde alla tradizione canonistica, che infatti vietava gli interessi moratorî, ma permetteva i compensativi (4).

---

(1) Vedi *retro*, n. 706 e seguenti.

(2) *La dottrina dell'autonomia della volontà*, pag. 1014 e seguenti.

(3) *Principî di diritto processuale civile*, 3ª ediz., pag. 158 e seguenti, Napoli 1912.

(4) Purtroppo la mancanza di una chiara visione di questa importante controversia inficia oggidì la giurisprudenza del nostro Consiglio

**1451.** Non occorre dimenticare la bipartizione tra diritti personali e diritti patrimoniali dell'autore, quando si indaga a chi spetti la legittimazione attiva delle azioni, in tema di violazione della proprietà intellettuale.

Infatti l'autore può proporre l'azione, non solo allorchè non abbia ceduto i suoi diritti, ma anche quando li abbia ceduti, se voglia tutelare i suoi diritti personali (1). In tale caso l'editore agisce a tutela dei diritti di sfruttamento economico che gli sono stati trasmessi; l'autore, a tutela dei suoi diritti personali, e anche a tutela dei patrimoniali, quando non si sia completamente spogliato della proprietà intellettuale sull'opera (2).

**1452.** Quanto poi ai collaboratori, ognuno può intentare le azioni civili e penali, che derivano dalla violazione dei suoi diritti. Trattasi infatti di atti di amministrazione, che ogni comunista può compiere, in nome proprio e nell'interesse della comunione (3).

**1453.** Occorre appena accennare che, morto l'autore, il diritto di intentare le azioni a tutela della proprietà intellettuale spetta ai suoi eredi.

**1454.** A tutela dei diritti patrimoniali, trasmessi loro dagli autori, i cessionari possono intentare le azioni civili e penali,

---

di Stato, che, a differenza di quello francese (cfr. Di Pisa, *Il grado d'interesse necessario per ricorrere alle sezioni giurisdizionali del Consiglio di Stato*, Roma 1915; Ragnisco, *Dell'interesse a ricorrere avanti la IV Sezione del Consiglio di Stato*, in *Foro ital.*, 1910, III, 99), richiede, per l'ammissibilità del ricorso, l'interesse *diretto, specifico e tendente ad ottenere un vantaggio immediato.* Cfr., infatti, la decisione resa a proposito del prof. Stanziale dell'Università di Messina, e l'acuta, magistrale allegazione presentata in tale rincontro dal prof. L. Coviello, che combatte appunto tale tendenza. Cfr. altresì, sul tema, Tea, *L'interesse ad agire*, Torino 1907.

(1) In tale caso infatti gli esemplari abusivi dell'opera ceduta rappresentano un danno suo attuale, e fanno diminuire la speranza dei benefizi, che da altre edizioni potrebbe ricavare. Cfr. Trib. Milano, 27 luglio 1906 (*Boll. prop. int.*, 1906, II, 82); App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Foro ital.*, 1907, I, 835). Cfr. anche Bry, op. cit., n. 892, 3°, pag. 740 e seg.; Pouillet, op. cit., n. 633 e seg., pag. 596 e seg.: e vedi *retro*, n. 761 e seg., pag. 45 e seguenti.

(2) Cfr. Trib. Milano, 27 luglio 1906 (*Mon. Trib.*, 1906, 733); App. Milano, 19 febbraio 1907 (*Ibid.*, 1907, 227); Cass. Torino, 5 dicembre 1908 (*Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 53, con *Nota* di V. Sacerdoti; *Foro ital.*, 1909, I. 603).

(3) È stato perciò deciso, che l'inazione di un collaboratore non può avere effetto nella liquidazione del risarcimento dei danni. Cfr. Tribunale civ. della Senna, 3 febbraio 1912 (*Pataille*, 1913, I, 88).

contro i contraffattori che ledono i loro diritti (1). Quindi può intentarli non solo chi ha avuto trasmessa la proprietà intellettuale (2), ma anche il delegato del mandatario dell'autore (3); e chi ha conchiuso con questi un contratto di edizione (4).

**1455.** Speciale menzione meritano le ***Società degli autori drammatici e musicali***, sôrte appunto per integrare l'azione individuale dei loro soci. Esse infatti svolgono la loro azione efficace, a tutela dei diritti di costoro, sostenendo le spese del giudizio, sia da sole, sia insieme con l'autore, la cui proprietà intellettuale è stata violata (5).

**1456.** Si è disputato, se il licenziato possa agire in giudizio contro i contraffattori.

Le soluzioni adottate sono contradditorie. Generalmente si ritiene la negativa, a meno che « la contraffazione pregiudichi (ad es., con la cattiva ed imperfetta riproduzione) il valore dell'opera che il licenziato ha facoltà di riprodurre » (6). Altri invece ritengono che la questione si debba decidere con differenti principî. Per essi, il licenziato può assimilarsi al conduttore, poichè esercita un diritto di godimento sulla cosa per un determinato tempo (7). Gli devono perciò essere applicabili le regole degli articoli 1581 e 1582 Cod. civ. Quindi egli potrà perseguitare in proprio nome i terzi, che turbano di fatto il suo godimento, ma non pretendono alcun diritto sull'opera in quistione. Se però i terzi contestano la proprietà di questa al dante causa del licenziato, egli potrà denunciare la turbativa all'autore, e chiedere di essere dismesso dalla lite. E contro la obbiezione che, non avendo egli un diritto esclusivo, manca in lui l'in-

---

(1) È stato però deciso, che il cessionario deve dare la prova della cessione, e non basta che abbia fatto la dichiarazione di riserva della proprietà intellettuale. Cfr. Tribunale Napoli, 12 aprile 1895 (*Trib. giud.*, 1895, 187).

(2) Cfr. App. Milano, 14 dicembre 1874 (*Giur. Tor.*, 1875, 160; *Monitore Trib.*, 1875, 164).

(3) Cfr. Trib. Napoli, 20 maggio 1892 (*Cons. comm.*, 1892, 283).

(4) Cfr. Cass. Firenze, 12 febbraio 1879 (*Foro ital.*, 1879, II, 71); Cassazione Roma, 11 luglio 1911 (*Giust. pen.*, 1912, 639; *Temi nap.*, 1912, 141).

(5) Cfr. al riguardo, n. 1258 e seg., pag. 380 e seguenti.

(6) Cfr. Piola-Caselli, op. cit., pag. 788.

(7) Vedi *retro*, n. 1345, pag. 423 e seguenti.

teresse ad agire, si nota che tale interesse invece esiste, avuto riguardo che il profitto che gli deriva dal contratto sarà maggiore, quando egli non subirà la concorrenza delle riproduzioni illecite. Infine il caso della cattiva ed imperfetta riproduzione dell'opera, raffigurato dal Piola-Caselli, si ritiene che possa bene venir compreso in quelle molestie di fatto, le quali dànno diritto al conduttore di agire, per conseguente diminuzione del valore dell'opera, di cui egli ha il godimento.

**1457.** Si questiona anche, se spetti il diritto di agire a colui che abbia stipulato con l'autore il patto di vendita esclusiva degli esemplari dell'opera; o che abbia stipulato una percentuale per ogni esemplare venduto. Generalmente si ritiene l'affermativa (1). E a ragione, poichè, in tali casi, non si può disconoscere, che si abbia interesse e diritto ad agire, per evitare che le contraffazioni dell'opera pregiudichino il diritto che si è acquistato dall'autore.

**1458.** Si è questionato, se basti il certificato di deposito, per esercitare le azioni dipendenti dalla proprietà intellettuale.

La dottrina e la giurisprudenza francesi (2), pure ritenendo che la proprietà intellettuale sorga per effetto della creazione dell'opera e non del deposito, dànno a questo il valore di una presunzione di proprietà.

In Italia si ritiene (3), che non basta invocare a prova del proprio diritto il certificato di deposito, poichè questo è condizione per l'esercizio della proprietà intellettuale, la quale deve essere sôrta, per effetto della creazione dell'opera. E non si può nemmeno trarre dal certificato in disputa una presunzione di possesso legittimo, sia perchè ciò non è consentito dalla legge; sia perchè l'ufficio della proprietà

---

(1) Lo stesso si dica del libraio, che abbia acquistato degli esemplari dell'opera per rivenderli.

(2) Cfr. Appello Parigi, 11 dicembre 1857 (*Pataille*, 1858, 287), e 29 novembre 1869 (*Ibid.*, 1870, 39); Trib. corr. della Senna, 18 marzo 1876 (*Ibid.*, 1877, 265); e, nella dottrina, Blanc, op. cit., pag. 143; Bry, op. cit., n. 853, pag. 712; Nion, op. cit., pag. 357; Pouillet, op. cit., n. 436 e seg., pag. 436 e seguenti.

(3) Cfr. App. Torino, 21 febbraio 1910 (*Cass. unica*, XXI, 1910, 1135; *Rivista di dir. comm.*, 1910, II, 520, con *Nota* di S. S.).

intellettuale non procede ad alcun esame preventivo circa l'appartenenza del diritto a colui che se ne dichiara titolare. Perciò il certificato di deposito può solo far presumere il semplice possesso, il che però non esime l'attore dal provare che la proprietà intellettuale spetta a lui; che il suo possesso è legittimo (1).

**1459.** Infine anche i creditori dell'autore o dell'editore possono intentare le azioni patrimoniali spettanti ai loro debitori, per il conseguimento di quanto è loro dovuto (art. 1234 Cod. civ.) (2).

**1460.** *Legittimazione passiva delle azioni.*

Le azioni per violazione della proprietà intellettuale possono essere intentate contro gli autori dei delitti civili o penali e dei quasi-delitti, che si vogliono perseguitare in giudizio; contro i loro complici, quando abbiano agito, *causa cognita* (3); contro i loro eredi, per le sole conseguenze patrimoniali; contro le persone ritenute dalla legge civilmente responsabili del fatto altrui.

**1461.** Si questiona, se anche l'editore sia responsabile con l'autore dei danni derivati dalla contraffazione.

**1462.** Per sostenere la negativa, si adduce che nessuna colpa può imputarsi all'editore, per la eseguita pubblicazione. Egli infatti ha ritenuto in buona fede che colui il quale ha contrattato con lui fosse davvero l'autore dell'opera; d'altronde non aveva alcun mezzo a sua disposizione, per constatare se le assicurazioni del contraente rispondessero o non a verità. Ed essendo esclusa la colpa, ne deriva, come legittima conseguenza, la esclusione di qualsiasi responsabilità a suo carico.

---

(1) Se si ammettesse che il certificato di deposito facesse prova della proprietà intellettuale o del possesso legittimo dell'opera, il vero autore di questa sarebbe molte volte disarmato contro il plagiario, che avesse eseguito il deposito, o contro l'editore, cui fosse stata ceduta l'opera, da chi non vi aveva diritto.

(2) Per le ragioni civili è applicabile l'azione surrogatoria.

Quanto alle azioni penali, i creditori possono farne denunzia al pubblico ministero, il quale, come si è detto, può esercitarle di ufficio.

(3) Cfr. al riguardo, Pouillet, op. cit., n. 823 e seg., pag. 738 e seg., con le larghe indicazioni di dottrina e di giurisprudenza, che chiariscono la formula proposta.

**1463.** Ma, d'altra parte (1), si è osservato che, generalmente, non è vero che l'editore sia esente da colpa, nè che sia nell'assoluta impossibilità di riconoscere se siano vere o non le asserzioni dell'autore.

Secondo il Tribunale di Milano, avendo l'autore il diritto di proprietà intellettuale sulle sue opere, ne deriva che incomba a chiunque il più preciso dovere giuridico, di non attentare a tale diritto. E tanto più il detto dovere incombe all'editore, in quanto egli è il necessario cooperatore dell'autore per la riproduzione dell'opera, avuto riguardo che, senza il suo concorso, tale riproduzione non potrebbe avvenire. Perciò l'editore non si deve limitare soltanto ad esaminare il manoscritto dell'opera, nel suo interesse: se, cioè, il libro, nelle condizioni del mercato librario al tempo del contratto, si presenti di facile e largo smercio; ma deve anche indagare se per avventura l'opera non offenda il diritto di altro autore, per opera protetta dalla legge in esame. Avere limitata l'indagine a ciò che riflette il solo suo interesse personale, senza curarsi di estenderla a campo più vasto, come reclamava l'ossequio alla legge e agli altri autori, è la prova evidente della negligenza dell'editore. E ciò lo chiarisce in colpa, e gli addossa la responsabilità per danni, che il fatto suo ha prodotto. Infine il Tribunale suddetto si è prospettata la obbiezione, che l'estensione in argomento sia più facile a idearsi, anzichè ad attuarsi; ma non le ha data grande importanza, ritenendo che tale estensione possa espletarsi con profitto, insieme con la indagine che gli editori compiono nel loro interesse. Infatti, per potersi convincere del successo probabile dell'opera, occorre esaminare quelle che tengono il mercato, e se rispetto ad esse l'opera che si vuol pubblicare possa o non esercitare vittoriosamente la concorrenza.

Dal momento dunque che si istituisce un raffronto tra le opere similari, è bene istituirlo completo, ed esaminare se l'opera che si intende pubblicare non sia per avventura la copia servile di altra opera già pubblicata (2).

---

(1) Cfr. al riguardo, Trib. Milano, 30 marzo 1916, in causa Romanetti c. Hoepli, est. l'egregio giudice Bonicelli.

(2) Evidentemente tale indagine, facile per le opere scientifiche, è difficile per le opere letterarie (romanzi, poesie e simili).

**1464.** Adunque, secondo tale dottrina, non manca nè l'elemento obbiettivo, nè il subbiettivo della responsabilità, poichè concorrono la violazione del diritto altrui e la colpa dell'autore. E tanto più si deve ritenere responsabile anche l'editore, in quanto, dato il sistema vigente, la indagine, nella cui omissione si fa consistere la sua colpa, è relativamente facile.

Infatti, egli può usufruire dei cataloghi librari e delle registrazioni del Ministero di agricoltura, industria e commercio, dalle quali apprenderà quali opere siano ancora tutelate dalla legge sulla proprietà intellettuale.

**1465.** A mio avviso però si tratta di una questione di fatto, che bisogna decidere, *secundum ea quae praeponerentur*, secondo che si riscontri o non, nel caso concreto, la colpa dell'editore.

**1466.** Infatti alcune circostanze speciali possono escluderne la responsabilità. Tali sono state ritenute dalla giurisprudenza il noto valore dell'autore e l'approvazione data all'opera da una Commissione tecnica ufficiale (1).

**1467.** La teoria della complicità segue le norme comuni. Perciò le questioni, se, in materia del delitto di rappresentazione abusiva, il presidente del Comitato di feste debba rispondere del reato, per il fatto di aver approvato il programma della musica che si doveva eseguire (2); se debba risponderne il proprietario della sala di concerto, o quello che abbia locata la sua sala per un ballo, ecc. devono essere risolute con la pura applicazione dei principî generali, vericando, cioè, se fossero o non in colpa.

Inoltre, in materia civile, la teoria della complicità non è ristretta come in penale; ma abbraccia qualunque cooperazione al danneggiamento, siavi stato o non accordo precedente, sia o non possibile determinare la parte di ciascun complice. Insomma chiunque ha cooperato al danno, in qualunque modo, deve risponderne verso il danneggiato,

(1) Cfr. App. Palermo, 20 luglio 1900 (*Annali*, 1900, 391; *Giur. ital.*, 1900, 770; *La Legge*, 1900, I, 628; *Mon. Trib.*, 1900, 870).

Nemmeno potrebbe essere ritenuto responsabile l'editore, se alcuno gli avesse ceduto come proprio un manoscritto altrui.

(2) Cfr. per l'affermativa, Cass. di Francia (Chambre des requêtes), 13 dicembre 1904 (*Dalloz*, 1905, I, 339).

purchè esista nesso di causalità tra la sua azione od omissione e l'evento dannoso (1).

**1468.** *Rapporti tra l'azione civile e l'azione penale.*

L'azione civile dipendente da reato si può, secondo le regole ordinarie, esercitare così davanti al giudice penale, come separatamente davanti al giudice civile. Vi è però chi sostiene che « essendo il risarcimento la conseguenza di un danno, e questo risultando da un fatto che vuolsi costituisca reato, è logico esser necessario anzitutto che un tal fatto sia giudizialmente accertato e dichiarato in sede penale, e che, sino a quando abbia avuto luogo la irrevocabile statuizione del giudice penale, l'esercizio dell'azione civile rimanga sospeso. Tale principio è dichiarato nel capoverso dell'art. 4 Cod. proc. pen., il quale stabilisce che, volendosi esercitare l'azione civile separatamente in sede civile, debba l'azione suddetta rimanere sospesa, finchè siasi pronunziato definitivamente sull'azione penale intentata prima dell'azione civile o durante l'esercizio di essa » (2).

**1469.** Non parmi però che tale opinione sia accettabile. Essa infatti mena logicamente ad annullare la facoltà contenuta nell'articolo suddetto, di agire separatamente davanti al giudice civile per il risarcimento dei danni. La sospensione del procedimento civile, quando sia stato o venga introdotto il giudizio penale, si spiega col fatto che, essendo questo di ordine pubblico, e avendo una notevole influenza sulla questione dei danni, è logico che abbia la preferenza. Ma fino a quando il giudizio penale non venga promosso, l'azione per il risarcimento dei danni proposta davanti al giudice civile potrà seguire il suo corso, fino alla sentenza del magistrato (3).

**1470.** Ma *quid juris*, se, nel giudizio penale, l'imputato oppone eccezioni di diritto civile, come mezzi di sua difesa? Dovrà il magistrato sospendere di pronunciare fino

---

(1) Cfr. al riguardo, Cesareo-Consolo, *Trattato del risarcimento del danno in materia di delitti e quasi-delitti*, pag. 297 e seguenti, Torino 1908.

(2) Cesareo-Consolo, op. cit., pag. 726 e seguenti.

(3) Conforme, App. Roma, 28 marzo 1888 (*La Legge*, 1888, I, 812).

a che non si sia formato il giudicato sulla questione proposta?

Parmi che il nuovo Codice di procedura penale italiano abbia eliminato ogni disputa, con gli art. 3 a 6 (1). Detta infatti l'art. 3: « Qualora la decisione sulla esistenza del reato dipenda dalla risoluzione di una controversia civile, il giudice ha facoltà di rinviare tale risoluzione al giudizio civile, assegnando un termine, durante il quale è sospeso il giudizio penale » (2). Sicchè, qualora si sollevi una questione di diritto civile (3), che, se fosse accolta, escluderebbe il reato (4), e qualora essa abbia qualche apparenza di fondamento, il magistrato penale *può*, se lo creda in suo prudente consiglio, sospendere il giudizio, e rimettere la risoluzione della questione al magistrato civile, prescrivendo all'imputato un termine per procurarne la risoluzione (5).

**1471.** *Quid juris*, se l'imputato dichiari di voler proporre domanda in garentia contro un terzo, per rivalersi della condanna che fosse per riportare verso la parte civile?

A mio avviso, tale domanda non può far sospendere il giudizio penale. Se infatti non ricorrono le condizioni, per le quali il terzo possa essere perseguitato come correo e come complice, ogni giudizio intorno alla domanda in garentia è affatto estraneo al procedimento penale, nel quale *si può solo esercitare l'azione civile contro l'imputato*, o contro la persona civilmente responsabile, per espressa disposizione dell'art. 12 Cod. proc. penale (6).

---

(1) Per altro lo stesso poteva dirsi, rispetto alla questione in argomento, dell'art. 33 del Cod. proc. pen. del 1865.

(2) Cfr. a chiarimento degli articoli suddetti, MORTARA-ALOISI, *Spiegazione pratica del Codice di procedura penale*, pag. 22 e seg., Torino 1914.

(3) È noto il disaccordo della dottrina sulla classifica di tali questioni. Alcuni le denominano pregiudiziali; altri pregiudiziali al giudizio non all'azione; altri quasi-pregiudiziali. La disputa però non ha per noi alcun interesse.

(4) Come, per es., se l'imputato eccepisse di avere acquistato dall'autore il diritto, che questi invece pretende sia stato violato.

(5) Si noti però, che il nuovo Codice ha assai opportunamente, nell'art. 4, regolata, con norme chiare e precise, l'autorità della sentenza civile nel giudizio penale. Per le questioni cui l'art. 33 dell'abrogato Codice dava luogo, cfr. MORTARA, *Commentario del Codice e delle leggi di procedura civile*, 4ª ediz., vol. I, n. 546 e seg., pag. 771 e seguenti.

(6) Cfr. MORTARA-ALOISI, op. cit., pag. 51 e seguenti.

**1472.** *Natura delle azioni che sorgono dalle violazioni della proprietà intellettuale.*

Per poter classificare le azioni in argomento, occorre distinguere le violazioni dolose, le colpose e le incolpose. Le prime possono dar luogo ad azioni civili o penali, o alle une e alle altre insieme. Le altre dànno luogo ad azioni civili. Come si vede, ad ognuna di queste categorie corrisponde un sistema di sanzioni differenti.

**1473.** *A) Violazioni dolose della proprietà intellettuale.*

Esse o sono represse come reati dalla legge speciale, o dànno luogo ad azione civile di risarcimento, nel caso che le dette violazioni non siano state elevate a dignità di reati (1).

**1474.** *B) Violazioni colpose.*

Le violazioni della proprietà intellettuale possono anche essere effetto di colpa dell'agente, se questi non abbia avuto coscienza dell'effetto violatore del suo atto (2). Ciò avviene, per es., se alcuno abbia riprodotto un'opera, che ritenga nel dominio pubblico, per inadempimento delle formalità,

---

(1) La competenza segue le norme ordinarie, epperò non occorre occuparsene.

Giova solo, agli effetti della competenza territoriale, rilevare quale sia il *forum patrati criminis*, rispetto ai varî reati.

Per la pubblicazione abusiva, esso è il luogo in cui si è avuta la pubblicazione, o con l'esposizione degli esemplari dell'opera, o con la sua prima rappresentazione. Per la riproduzione abusiva, *forum patrati criminis* è il luogo in cui si è completata la riproduzione. Per lo spaccio abusivo, quello in cui si sono vendute le opere contraffatte, e, se la vendita sia stata eseguita in più luoghi, quello della sede principale della Ditta editrice o libraria, che ha fornite le copie o gli esemplari contraffatti.

(2) Entra nei principî generali la questione, se costituisca colpa non solo l'ignoranza di fatto, ma anche quella del diritto. Nella dottrina e nella giurisprudenza tedesca si è generalmente ritenuto, che non manchi la scienza e la coscienza della violazione, quantunque il fatto sia stato compiuto sul fondamento di una erronea interpretazione del diritto. Cfr. al riguardo i motivi della legge sui diritti di autore, pag. 40, nonchè gli arresti penali del Tribunale dell'Impero (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen*, vol. VI, pag. 224; vol. VIII, pag. 215; vol. X, pag. 352; vol. XI, pag. 95; vol. XXXVI, pag. 8; ecc.).

essendone stata omessa la menzione negli elenchi che si pubblicano pel *Bollettino del Ministero;* o se un editore abbia pubblicata un'opera, credendola di colui che gliel'ha ceduta, laddove questi non ha fatto che mutarne il titolo ed apporvi il suo nome. In tali casi perciò si deve far luogo all'applicazione dell'articolo 1151 Codice civile, sicchè è dovuto all'autore il risarcimento dei danni subìti (danno emergente e lucro cessante), compresi quelli che a lui fossero derivati dalla inesatta ed imperfetta riproduzione dell'opera sua (1).

**1475.** *C) « Quid juris » delle violazioni incolpose?*

Alcuni egregi civilisti, proseguendo sostanzialmente il pensiero della *lex Rhodia de jactu*, negano che la colpa sia presupposto essenziale dell'atto illecito e dell'azione di risarcimento, e sostengono che anche l'atto incolpevole dia luogo al risarcimento dei danni.

Non è il caso di trattare profondamente tale elegante questione, perchè troppo mi scosterei dalla materia in argomento (2). Basta averne fatto cenno: secondo la teoria che si voglia seguire, si riterrà dovuto o non il risarcimento dei danni, da chi abbia violato senza dolo nè colpa la proprietà intellettuale altrui.

**1476.** Diversa da tale questione è l'altra, se, nella specie in disputa, il contraffattore sia almeno tenuto a restituire alla parte lesa i beneficî pecuniari che ha ritratti, sottraendoli implicitamente all'autore; e quale debba essere la sorte degli esemplari contraffatti e dei mezzi della contraffazione.

La legge svizzera, del 23 aprile 1883 (art. 12), e l'austriaca, del 26 dicembre 1895 (§ 21), concedono espressamente la

---

(1) Tale liquidazione vien fatta dal magistrato senza limiti di sorta. Ciò rappresenta, a mio avviso, un progresso rispetto alla valutazione aprioristica del danno.

(2) Cfr. per la esposizione di tale teorica, N. Coviello, *La responsabilità senza colpa* (*Rivista ital. per le scienze giur.*, XXIII, 1897, 188); i numerosi autori che egli cita. Ne feci cenno anch'io nella commemorazione che tenni, in Avigliano, nel trigesimo della morte dell'insigne giurista: *In memoria del prof. Nicola Coviello*, pag. 17 e seguenti, Potenza 1913, notando che il Coviello non riteneva accettabile tale dottrina nel diritto vigente.

restituzione dell'indebito arricchimento; la legge austriaca, le leggi tedesche 11 giugno 1870 (§ 21), e 19 giugno 1901, n. 2778 (§§ 42 e 43), consentono di emettere intorno agli oggetti contraffatti e ai mezzi di contraffazione le medesime misure, tanto se il contraffattore sia in dolo o in colpa, quanto se abbia agito in buona fede. Ciò deriva indubbiamente dalla pura ed esatta applicazione del principio, che « *nemo locupletari debet cum aliena jactura* », poichè in tal caso ci troviamo nella ipotesi della *actio de in rem verso*. Ne segue che, anche nel silenzio della legge, debba riconoscersi il diritto dell'autore a richiedere la restituzione dei beneficî ritratti dal contraffattore; e, poichè i provvedimenti relativi alle opere contraffatte e ai mezzi della contraffazione sono stati dal legislatore disposti, avuto riguardo al fatto *obbiettivo* della contraffazione, possono pronunziarsi anche nel caso di lesione incolpevole della proprietà intellettuale (1).

**1477**. Le violazioni che dànno luogo ad azioni di risarcimento di danno, di restituzione d'indebito, ecc., fanno sorgere la questione, se sono di natura civile o commerciale, dato che, come avviene generalmente, le dette violazioni sono commesse da commercianti, nell'esercizio e in occasione del loro commercio.

**1478**. Assai importanti sono, come s'intende di leggieri, le conseguenze pratiche della questione. Invero le forme del giudizio; i termini processuali; l'ammessibilità delle prove; il tempo della prescrizione, ecc. vi sono strettamente connessi. Ma poichè si tratta di conseguenze ben note, non è il caso di occuparsene più oltre.

**1479**. Relativamente alla natura giuridica delle azioni in disputa, sono state emesse tre opinioni (2).

---

(1) Per più minuti particolari, sopratutto circa la natura giuridica del diritto dell'autore sulle copie contraffatte, cfr. PIOLA-CASELLI, pag. 768 e seguenti, nelle cui idee concordo pienamente.

(2) Esame accurato della questione hanno istituito, il CESAREO-CONSOLO, *Trattato del risarcimento del danno in materia di delitti e quasi-delitti*, pag. 191 e seg., Torino 1908, e il PIPIA, *Sulla natura civile o commerciale delle controversie riflettenti il risarcimento del danno dipendente da quasi-delitto commesso dal commerciante a causa e nell'esercizio del suo commercio* (*Foro ital.*, 1896, I, 987).

**1480**. La generalità della giurisprudenza (1) ritiene civili le dette azioni (2).

**1481**. Altri sostengono che l'azione segua la natura del rapporto giuridico, al quale il delitto o il quasi-delitto è connesso (3), sicchè sarà civile se sorge come effetto e in dipendenza di un contratto civile; e commerciale se l'azione si connette a un contratto commerciale.

---

(1) Cfr. Cass. Roma, 14 giugno 1899 (*Foro it.*, 1900, I, 439; *La Giurisprudenza*, 1899, 1228); 13 maggio 1901 (*Corte Supr.*, 1901, II, 87; *Giurisprudenza sarda*, 1902, 35); Cass. Torino, 6 marzo 1895 (*Giur. ital.*, 1895, I, 1, 450, con *Nota* critica del MANARA); 17 aprile 1896 (*Giurispr. Tor.*, 1896, 325; *Monit. Tribunali*, 1896, 693); 27 ottobre 1899 (*Giurispr. Tor.*, 1899, 1458; *La Legge*, 1900, I, 11; *Monit. Tribunali*, 1900, 24; *Giur. ital.*, 1900, I, 1, 39); 2 luglio 1904 (*Foro ital.*, 1904, I, 1233); 23 gennaio 1905 (*Giur. Tor.*, 1905, 284; *Temi gen.*, 1905, 164; *Mon. Trib.*, 1905, 309; *Il diritto comm.*, XXIII, 1905, 453); Cass. Roma (Sez. Unite), 14 marzo 1906 (*Foro ital.*, 1906, I, 393; *Giur. ital.*, 1906, I, 1, 409, con *Nota* di AZZARITI; *La Legge*, 1906, 1057, con *Nota* di VIDARI); Cass. Roma, 14 gennaio 1913 (*Foro ital.*, 1913, I, 136); Cass. Napoli, 29 maggio 1915 (*Ibid.*, 1915, I, 909).

Quanto alla dottrina, professano lo stesso avviso, AMAR, op. cit., n. 310, pag. 582 e seguenti; CESAREO-CONSOLO, op. e loc. citati; ROSMINI, op. cit., n. 278 e seg., pag. 547 e seguenti.

(2) I motivi sui quali è fondata tale opinione sono i seguenti:

*a*) Il fondamento dell'azione in esame è quel principio di ragione naturale *neminen laedere*, che, codificato nell'art. 1151 Codice civile, è essenzialmente civile, nè può mutare natura, secondo la qualità del danneggiante:

*b*) il delitto e il quasi-delitto, violazioni dell'ordine sociale, sono di natura civile, perchè, sebbene si connettano *indirettamente* all'atto di commercio, dipendono *direttamente* dalla colpa, che obbliga solo civilmente; manca loro in ogni caso l'elemento mercantile, che è indispensabile ad ogni atto di commercio;

*c*) l'art. 4 del Codice di comm. parla di *obbligazioni* reciproche, non di *fatti*, e il richiamo ad *altri contratti* ribadisce vieppiù il concetto, che si tratta di obbligazioni derivanti da contratti, da quasi-contratti e dalla legge;

*d*) anche il n. 1° dell'articolo 869 attribuisce alla giurisdizione commerciale la cognizione di tutte le controversie riguardanti *atti di commercio tra ogni sorta di persone*, cioè quelle assunte per mezzo di contrattazioni;

*e*) non si comprende perchè il terzo, che ha risentito del danno, senza essere in alcun rapporto giuridico col danneggiante, debba essere sottoposto alla legge commerciale e ai termini più brevi di questa, se il danneggiante sia commerciante, e alla legge civile se non lo sia.

(3) Cfr. Cass. Roma, 28 luglio 1900 (*Foro ital.*, 1900, I, 1127); Appello Genova, 31 ottobre 1899 (*Ibid.*, 1900, I, 125); App. Lucca, 12 marzo 1907 (*Ibid.*, 1907, I, 1091).

**1482.** Infine la generalità della dottrina (1) e anche una autorevole parte della magistratura (2) ritengono — e, a parer mio, a ragione — che le azioni in argomento siano commerciali (3).

---

(1) Cfr. Barbieri (in *Annuario crit. di giur. prat.*, II, 253); Bolaffio, *Il Codice di commercio commentato*, vol. I, n. 99, pag. 291, e in *Ann. della giur. comm.*, 1890, 246; Bruno, op. cit., n. 211; Cogliolo, *Codice dei trasporti*, n. 80; Lyon-Caen e Renault, op. cit., vol. I, n. 177; Manara, *Gli atti di commercio*, nn. 39, 69, 169 a 193; *Concetto fondamentale dell'articolo 4 Cod. comm.* (*Il dir. comm.*, 1893, 161), e *Se possa essere commerciale un'azione derivante da delitto o quasi-delitto* (*Giur. ital.*, 1895, I, 1, 450, e I, 2, 14); Manara, *Commentario*, vol. II, n. 180; Piccaroli (*Giur. Tor.*, XXI, 1884, 329); Piola-Caselli (per le violazioni incolpose), op. cit., n. 91; Pugliese, *Della prescrizione estintiva*, n. 361; Rissetti, *Carattere commerciale dell'obbligazione del commerciante per quasi-delitto* (*Foro italiano*, 1903, I, 1426); Terrizzani (in *Annuario crit. di giur. pratica*, 1893, II, 75); Vivante (*Ibid.*, II, 235) e op. cit., vol. I, 129 e seg.); Vidari, op. cit., vol. IX, n. 9169, e *La Legge*, 1906, 1057; ecc.

(2) Cfr. Trib. Roma, 13 luglio 1887 (*La Legge*, 1887, II, 778); Cass. Firenze, 18 gennaio 1896 (*Giur. ital.*, 1896, I, 1, 139; *Giur. Tor.*, 1896, 268; *Il dir. comm.*, XIV, 1896, 233; *La Legge*, 1896, I, 403; *Temi gen.*, 1896, 100; *Temi ven.*, 1896, 97); Cassaz. Napoli, 7 aprile 1900 (*Foro nap.*, 1900, 228; *Gazz. proc.*, XXX, 1900, 496; *Giur. ital.*, 1900, I, 1, 319; *Il diritto comm.*, XVIII, 1900, 297; *La Legge*, 1900, II, 85; *Mon. Trib.*, 1900, 725); Cass. Roma, 13 luglio 1898 (*Corte Suprema*, 1898, II, 317); 5 novembre 1902 (*Foro ital.*, 1902, I, 1354); 12 aprile 1916 (*Ibid.*, 1916, I, 791); Cass. Torino, 15 dicembre 1905 (*Giur. Tor.*, 1906, 242; *Temi gen.*, 1906, 129; *Mon. Trib.*, 1906, 330); 26 settembre 1914 (*Foro ital.*, 1915, I, 375); Cass. Palermo, 13 ottobre 1914 (*Ibid.*, 1915, I, 292).

(3) Ecco infatti come vengono combattuti gli argomenti, fatti valere dalla prevalente giurisprudenza:

α) e β) La colpa e il dolo non sono di loro natura nè civili nè commerciali, e non possono costituire nè l'oggetto del commercio, nè della vita civile. Essi sono vizi, che inquinano gli atti e i fatti umani; sono fatti violatori del diritto altrui, e sono quindi possibili così in materia civile come in materia commerciale. Il modo imprudente di esercitare, se pure non è effetto determinante, ma solo occasionato dall'industria, è certo però con questa strettamente connesso; e quando dall'esercizio dell'industria derivano danni, di solito si rilevano, e si introducono cangiamenti, perchè non abbiano a ripetersi. Nè si può ammettere che il legislatore abbia voluto commettere l'errore economico, di scindere l'impresa commerciale, che è un organismo unico ed inscindibile, assoggettandone l'attivo alla legge commerciale, e il passivo alla civile. Che se la colpa e il dolo sono regolati nel Codice civile, ciò si deve unicamente al modo come sono stati elaborati i Codici italiani. Del resto è concordemente ritenuto, che il Codice civile sia la sottostruttura degli istituti regolati dal Codice di commercio, il quale con l'art. 1° a quello fa richiamo espressamente. Nè si può disconoscere che l'art. 1151 Codice civile contenga una regola generale, applicabile anche in materia commerciale: e in tale regola trova il suo fondamento

**1483.** *Prescrizione.*

Delle regole generali relative alla prescrizione dell'azione civile e della penale non è il caso di occuparsi, perchè basta rinviare al diritto comune.

**1484.** Una questione però merita di essere esaminata. Verificatasi, cioè, la prescrizione penale, costituisce ciò un fine di non ricevere, per il risarcimento dei danni in sede civile?

**1485.** In Francia si ritiene generalmente l'affermativa. E a ragione. Infatti, dagli articoli 2, 637, 638, 640 del Codice di procedura penale francese, si desume che il legislatore adottò il sistema della contemporanea estinzione delle due azioni. Inoltre i motivi che giustificano la prescrizione più breve (incertezza delle prove, cessazione del bisogno dell'esempio punitivo) restano in vigore, qualunque sia la giurisdizione scelta. Che se poi il fatto di cui si chiede la riparazione non sia un vero e proprio reato, ma abbia la natura di delitto o quasi-delitto civile, l'azione di risarcimento per tale fatto illecito dura quanto ogni ordinaria azione civile.

---

la concorrenza sleale, che non è disciplinata nè dal Codice di commercio nè da una legge speciale, eppure è generalmente ritenuta di natura commerciale.

γ) e δ) I precedenti storici, in Francia ed in Italia, dell'art. 4 del Codice di comm. e il suo stesso significato letterale dimostrano, che il legislatore non volle limitarne la portata, ed escludere da esso le obbligazioni che derivano da delitto o quasi-delitto. Infatti la medesima opinione si segue sotto l'impero del Codice francese; e anzi i redattori delle *Pandectes belgiques*, al n. 341, dichiarano che non vi è proprio luogo a discutere. E per vero l'art. 4 non parla solo dei contratti, ma anche delle altre *obbligazioni*. Con tale dizione, si è energicamente affermato, che vi sono comprese tutte le fonti di queste, quali sono dichiarate nell'art. 1097 Codice civile.

E che sia così si rileva anche da altri argomenti. Lo stesso Codice di commercio infatti, nel titolo *della prescrizione*, assoggetta alla giurisdizione e alla prescrizione commerciale alcune azioni nascenti da *delitti* o *quasi-delitti* (art. 661, 873 e 923), da *quasi-contratto* (art. 923, 2ª parte), o dalla *legge* (art. 921), seguendo in tale modo lo stesso pensiero, al quale ci ispiriamo.

Si osservi altresì che, in occasione di danno aquiliano, è provvida ogni teorica che ne limiti la durata, perchè possono sfuggire le prove e crearsene di mendaci, mentre, per il danno contrattuale, i mezzi di prova sono più sicuri; e si può anche, come ben nota il Bruschettini (nella *Revue trim. de droit civil*, 1905, 42): « appliquer la théorie de l'accessoire aux engagements commerciaux en dehors de toute con-

**1486**. Per il diritto italiano la medesima soluzione poteva accogliersi sotto l'impero del Codice penale sardo (art. 149) e del Codice di procedura penale del 1859 (art. 6). Il Mortara anzi, che tratta da par suo la questione (1), osserva che il Codice di procedura penale del 1865 volle nell'art. 6 adottare il sistema opposto, « ma fin che stette in vigore il Codice penale sardo col suo art. 149, il concetto della riforma rimase nella regione dei desiderî ».

**1487**. Invece il Codice penale odierno realizzò tale desiderio, mediante la nuova disposizione dell'art. 102, il quale prescrive: « L'estinzione dell'azione penale non pregiudica l'azione civile per le restituzioni e il risarcimento dei danni... ». Adunque, verificatasi la estinzione dell'azione penale, non è precluso l'adito a sperimentare l'azione civile, per le restituzioni e il risarcimento dei danni, e il reato può essere accertato, dal giudice civile, per il solo scopo della reintegrazione dei diritti privati col medesimo offesi (2).

**1488**. Altro argomento, che può dar luogo a qualche incertezza, è il *dies a quo* della prescrizione.

---

vention ». Inoltre scopo del legislatore, nello stabilire la presunzione di commercialità dei contratti e delle obbligazioni dei commercianti, fu di evitare le difficili questioni intorno alla natura dell'atto; di dare modo al commerciante di compiere tutti gli atti del suo commercio, con la massima rapidità di termini e di forme; di rendergli più facile il credito; e di sottometterlo ad una legge più rigorosa, quando non faccia onore ai proprî impegni. E davvero rimarrebbe frustrato tale fine, se la detta presunzione non dovesse valere, quando si tratta di valutare le conseguenze dei danni prodotti dal commerciante, in occasione e nell'esercizio del suo commercio. Nè si dica che osti a siffatta interpretazione l'art. 869 Cod. comm. Invero se si ritiene che atto di commercio significa ogni atto giuridico, lecito o illecito, produttivo di vincolo obbligatorio, ne deriva che l'aggiunta « tra ogni sorta di persone », non porti che debbono ritenersi implicitamente compresi la condizione della bilateralità delle obbligazioni, l'intento mercantile e lo scopo di lucro.

ı) Contro l'ultimo argomento fu giustamente osservato, nei lavori preparatorî della legge, che nessuno deve ignorare la condizione di colui col quale contrae, e d'altronde « *ejus sunt commoda, cujus incommoda* ». Ed aggiunge il Vivante, che l'opinione contraria « farebbe subire a chi contrae con un commerciante la pena di una colpa che non ha, negandogli, ad es., la decorrenza degli interessi commerciali, la larghezza di prove, la dichiarazione di fallimento del debitore ».

(1) *Commentario del Codice e delle leggi di procedura civile*, vol. I, pag. 833 e seguenti.

(2) Cfr. Mortara, op. cit., pag. 835 e seguenti.

**1489.** Ma, anche in tale materia, le dubbiezze della dottrina e della giurisprudenza francesi sono maggiori che le nostre, per la più chiara e precisa disposizione delle leggi italiane.

E invero, relativamente ai delitti di *pubblicazione abusiva* e di *rappresentazione illecita*, vi è in Francia chi sostiene che *dies a quo* della prescrizione sia quello in cui l'opera è stata pubblicata o rappresentata per la prima volta (1). Relativamente ai delitti di *contraffazione*, è stato sostenuto che la prescrizione decorre solo allorchè la fabbricazione illecita è resa pubblica con un mezzo qualunque: deposito, annunzio o messa in vendita (2).

Senonchè non tutti convengono in tali teoriche, le quali, come ben nota Huard (3), verrebbero implicitamente a conferire al pubblicatore abusivo un diritto permanente sull'opera usurpata, opponibile al vero proprietario. Inoltre la clandestinità dell'infrazione non può essere di ostacolo alla prescrizione, poichè basta che la fabbricazione abbia avuto luogo.

**1490.** Quanto al diritto italiano, la soluzione della controversia non è dubbia, perchè si ritrova nel preciso disposto dell'art. 92 Cod. pen.: « La prescrizione decorre, per i reati consumati, dal giorno della loro consumazione; per i reati tentati o mancati, dal giorno in cui fu commesso l'ultimo atto di esecuzione; per i reati continuati o permanenti, dal giorno in cui ne cessò la continuazione o permanenza ».

**1491.** La prescrizione, conformemente alla intima sua natura, opera soltanto sui fatti anteriori, e non ha alcuna efficacia sulla proprietà intellettuale: è liberatoria, non acquisitiva. Perciò se estingue l'azione penale (o civile) per un delitto commesso, non autorizza nè il contraffattore nè altri a nuove violazioni dei diritti dell'autore (4).

---

(1) App. Parigi, 24 febbraio 1855 (*Sirey*, 1855, II, 409).

(2) Renouard, op. cit., vol. II, n. 268, pag. 443 e seguenti.

(3) Op. cit., pag. 243.

(4) Cfr. al riguardo, App. Parigi, 30 giugno 1865 (*Dalloz*, 1867, I, 182); Appello Angers, 19 gennaio 1880 (*Pataille*, 1880, 204), e 19 gennaio 1904 (*Dalloz*, 1904, II, 137, con *Nota* di Claro); e, nella dottrina, Bry, op. cit., n. 894, pag. 743; O. de Vallée, nella requisitoria pronunziata davanti la Corte d'appello di Parigi (*Pataille*, 1865, 9); Huard e Mack, *Répertoire de propriété littéraire et artistique*, n. 757; Pouillet, opera citata, n. 732, pag. 659 e seguenti.

## TITOLO II.

## Tutela generica della proprietà intellettuale.

### Sezione I.

### *Azioni spettanti all'autore prima della pubblicazione dell'opera.*

**1492.** *Tutela del « corpus mechanicum ».*

Prima della pubblicazione dell'opera (1), ricorre generalmente il caso della tutela del *corpus mechanicum*, più che della proprietà intellettuale, che non si è ancora tradotta in atto.

**1493.** Spettano perciò all'autore tutte le azioni civili e penali, poste a tutela delle cose mobili. Egli, per es., potrà querelare di furto o di appropriazione indebita chi gli abbia sottratto o il suo manoscritto, il suo quadro, ecc. o se ne sia indebitamente appropriato (2). Potrà sperimentare l'azione di deposito, di comodato, ecc., per farsi restituire il manoscritto depositato o prestato ad un amico. Potrà infine intentare l'azione di risarcimento di danni, se alcuno gli abbia prodotto del danno, facendo, per es., infrangere la statua che egli aveva modellata, ecc. Come si vede, siamo nei limiti della difesa offerta dal diritto comune a tutte le cose mobili.

**1494.** *Tutela possessoria.*

In merito alla tutela possessoria, due opinioni recisamente opposte sono in vivo contrasto. Da una parte il Pflüger (3) sostiene che nel diritto moderno si possa non

(1) Della questione, se la prima stesura non pubblicata, o gli schizzi di un'opera cadano in dominio pubblico insieme con l'opera pubblicata, mi occupo in seguito, al n. 1517, pag. 498.

(2) Cfr. al riguardo, Cass. Francia, 30 dicembre 1836 (*Dalloz*, 1837, I, 100); Appello Parigi, 23 settembre 1847 (in Blanc, op. cit., pag. 138), e 26 maggio 1855 (*Pataille*, 1855, 81); e, nella dottrina, Pouillet, op. cit., n. 587 e seg., pag. 565 e seg.; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 195.

(3) *Die sogenannte Besitzklagen des römisches Rechts*, Leipzig 1890.

ricorrere alle azioni possessorie; dall'altra il Lauterbourg (1) dà loro tanta importanza, da ritenere che, se fossero largamente accettate nel diritto moderno, sarebbe affatto inutile l'azione di contraffazione.

**1495.** La verità, a mio avviso, sta nel giusto mezzo. Nel diritto moderno infatti l'importanza della tutela possessoria è assai diminuita, sia perchè le relazioni individuali sono rette dal diritto più che dalla violenza (2); sia perchè si preferisce ricorrere alle azioni petitorie, che dànno esito definitivo, e talvolta non sono nemmeno di più difficile prova, se l'attore ha i titoli dimostrativi del suo dominio. Ne segue che non si possa consentire nelle opposte opinioni di cui sopra. Da una parte infatti la tutela possessoria può talvolta riuscire vantaggiosa. Dall'altra non è possibile concretare in essa tutta la protezione dovuta all'autore, perchè si finirebbe con ridurla notevolmente di efficacia ed estensione.

**1496.** Vediamo ora come la tutela possessoria si comporta rispetto all'autore.

Che egli possa intentare l'azione di spoglio, allorchè sia stato violentemente od occultamente spogliato del possesso del *corpus mechanicum* della sua opera, non si può ragionevolmente dubitare, di fronte al disposto dell'art. 695 Codice civile, che ammette tale azione a tutela di *qualunque* possesso, e tanto per le cose immobili, quanto per le mobili.

**1497.** Ma *quid juris* della proprietà intellettuale? Può ammettersi lo spoglio anche rispetto ad essa?

**1498.** Com'è noto, è antica la disputa, se possa aversi possesso, e per conseguenza spoglio dei diritti incorporali. Azone (3) ritenne la negativa; e la sua teorica fu approvata dalla Glossa (4).

---

(1) Op. cit., pag. 87 e seguenti.

(2) A questo si deve se il numero delle controversie giudiziarie in materia di possesso vada sempre più diminuendo.

(3) *Summa*, in Cod. *Uti possidetis*, n. 6: « Nec enim est vere possessio vel traditio rerum incorporalium ».

(4) In L. 3, § 13, Dig. *De vi et vi armata:* « Interdictum unde vi non datur ei qui de reali servitute deiectus est. *ut hic.* Non igitur competet deiecto a quasi possessione jurisdictionis? Ita putat Azo. Contrarium sentit post Rofredum Innocentius... ».

Cfr. al riguardo Brandi, *Notizie intorno a Gullielmus de Cuneo*, pag. 83 e seg., Roma 1892.

Ma d'altra parte Bartolo (1) sosteneva l'affermativa, e la sua opinione fu largamente accettata nella pratica, tanto più che il diritto canonico favorì tale evoluzione del diritto medioevale.

**1499.** E infatti si può parlare di vera evoluzione, poichè dal concetto di Azone, che era più consono al Diritto romano, si giunge al concetto di Bartolo, che garentiva più efficacemente lo stato delle cose dalla violenza e dalle rapine, in quei secoli in cui la forza prevaleva al diritto (2).

**1500.** E anche alcune leggi adottarono l'opinione di Bartolo: ad esempio le RR. Costituzioni piemontesi del 1770 (3).

**1501.** Anche sotto l'impero del Codice civile vigente perdura l'antico contrasto.

La Cassazione di Torino, per esempio, ha dapprima dichiarato che anche il possesso di un diritto incorporale può formare l'oggetto di un'azione di spoglio (4). In seguito però ha adottato l'opposto avviso (5).

**1502.** La risoluzione della controversia, relativa alla tutela possessoria della proprietà intellettuale, dipende dall'altra,

---

(1) In L. 3, § 13, Dig. *De vi et vi armata*, n. 3: « Non obstat ratio quod est, quod illud non est, possideri non potest, quia respondeo quod illud est verum in rebus corporalibus, in quibus possessio est quoddam jus insistendi rei, unde oportet quod sit res, ad hoc, quod sit possessio. Sed in rebus incorporalibus quasi nihil aliud et quam usus quidam tamquam habentis jus cum patientia adversarii. Et ideo, quid prohibet quod ego utar fundo tuo tamquam habens jus, licet non habeam, et colligam passagium, te patiente, tamquam habens jus, licet non habebam.

(2) Cfr. al riguardo l'ottima opera del Ruffini, *L'actio spolii. Studio storico-giuridico*, Torino 1889; nonchè Segrè, *Azione di spoglio e possesso di diritti* (*Riv. di dir. comm.*, 1911, I, pag. 613); Venzi, *Sull'universalità di mobili di cui negli art.* 694 e 704 *del Codice civile* (*Foro ital.*, 1904, I, 1058 e seg.).

(3) Lib. III, tit. 23, § 22. Il Ruffini, op. cit., pag. 440, rileva che il medesimo sistema era accolto negli Statuti di Amedeo VIII.

(4) Sentenze 9 giugno 1855 (*Giur. ital.*, 1855, I, 517), e 15 marzo 1859 (*Ibid.*, 1859, I, 280); Cass. Milano, 26 luglio 1862 (*Ibid.*, 1862, I, 749); Cass. Torino, 7 febbraio 1877 (*Giur. Tor.*, 1877, 151, con *Nota* critica dell'avv. Serafino Piccinini).

La Cassazione di Torino si è mantenuta costante in tale senso, seguita, dal 1880 in poi, da tutte le altre Corti regolatrici.

La medesima opinione ha sostenuta il Luparia, *Il Codice italiano ammette la reintegrazione nel possesso dei diritti reali* (*Giur. italiana*, 1877, IV, 68).

(5) 29 novembre 1871 (*Giur. Tor.*, 1872, 49, con *Nota* adesiva del Piccinini); 10 aprile 1872 (*Ibid.*, 1872, 305); 18 aprile 1872 (*Ibid.*, 1872, 306).

se sia ammessibile, nella nostra legislazione, il possesso dei diritti (1).

**1503**. Non è senza dubbio il caso di trattare *funditus* la grave disputa. Basterà dire che, a mio avviso, il diritto vigente non si è fermato, in materia di possesso, al sistema romano. Questo limitò dapprima il possesso alle cose materiali, sulle quali era possibile un potere fisico (2); ma poi conobbe anche la *possessio juris* o *quasi possessio*, allorchè si esercitava sopra una cosa un diritto di servitù (3). Tale distinzione, come hanno bene dimostrato il Cornil (4) ed il Planiol (5), non ha ragione di essere. « En effet — scrive il Planiol — ce que les Romains appelaient « possession des choses corporelles » était la jouissance complète et exclusive d'une chose, *analogue à l'exercice régulier du droit de propriété*. Au fond, la « possessio rei » était elle-même comme la « possessio juris », l'*exercice d'un droit*, à savoir du droit de propriété. Il n'y a donc pas lieu de maintenir la distinction romaine; c'est toujours sur une chose corporelle que la possession s'exerce; seulement les actes qui la constituent correspondent tantôt à l'exercice du droit de propriété, auquel cas on dit qu'il y a « possession de la chose », et tantôt à l'exercice d'un simple droit de servitude ou d'usage sur la chose d'autrui, auquel cas on dit qu'il y a « possession d'un droit ».

**1504**. Premessa tale osservazione, occorre avvertire che, quantunque la tradizione canonistica portasse a riconoscere il possesso dei diritti in generale, il legislatore non ha adottato tale sistema (6). Presso di noi infatti, non è ammes-

---

(1) Cfr., al riguardo, ANSALONE, *Azione di spoglio del nome civile* (*La Corte d'appello*, 1910, 156); CESAREO-CONSOLO, *Trattato teorico-pratico del possesso e delle azioni possessorie*, pag. 110 e seg., Torino 1909; FINZI, *Il possesso dei diritti*, Roma 1915; LAUTERBOURG, op. cit., pag. 87 e seg.; SEGRÈ, *Azione di spoglio e possesso di diritti con particolare riguardo al nome civile, al nome commerciale ed all'uso di un'insegna* (*Riv. di diritto comm.*, 1911, I, 601); STOLFI, *In tema di spoglio di nome patronimico* (*La Corte d'appello*, 1910, 166); TARTUFARI, *Del possesso qual titolo di diritti*, Torino 1878.

(2) Cfr. L. 3 pr., Dig. 41, 2, e L. 4, § 26, Dig. 41, 3.

(3) Cfr. L. 23, § 2, Dig. 4, 6.

(4) *Traité de la possession*, pag. 113, Paris 1905.

(5) Op. cit., vol. I, n. 2265, pag. 722.

(6) Strenuo propugnatore del possesso dei diritti fu, presso di noi, il TARTUFARI. La sua teorica però è stata vivamente e con buone ragioni combattuta dal CESAREO-CONSOLO.

sibile il possesso dei diritti di credito (1). Può invece ammettersi il possesso dei nuovi beni giuridici immateriali, che stanno col titolare in una relazione analoga alla proprietà; e può quindi ammettersi azione di spoglio a tutela del detto possesso.

Il nome commerciale, l'insegna, i brevetti d'invenzione possono ben godere di tale tutela (2).

**1505.** Lo stesso deve dirsi della proprietà intellettuale.

Invero si può ammettere, col Brugi, che inevitabile è lo scoglio di ogni dottrina possessoria, che tenta allargare il possesso a diritti non congiunti con la detenzione della cosa. Ma, nella materia che ci occupa, non può affermarsi in modo assoluto che l'autore rimane nel possesso della propria cosa e nel godimento del proprio diritto, anche se altri la sfrutti economicamente, riproducendola e smerciandola. Delle cose incorporali è certo possibile il possesso simultaneo e per intero da parte di più persone; ad esse non si applica il famoso aforisma: « *plures eamdem rem in solidum possidere non possunt* ». Ma ciò non toglie che più persone possano possedere la stessa opera. Infatti ognuno per suo conto può esercitare effettivamente il contenuto della proprietà intellettuale (*corpus*), e con la volontà di esercitare il diritto in argomento, per proprio conto, come se gli spettasse (*animus*) (3).

**1506.** Da ciò deriva, che l'autore (4) possa intentare l'azione di reintegrazione, non solo nel caso che sia stato spogliato occultamente e violentemente del *corpus mechanicum*, ma anche nel caso che un editore abbia pubblicata l'opera sua abusivamente; ed anche se si sia fatto cedere il diritto di edizione da altri che se ne era dichiarato, ma non ne era autore, e che quindi non glielo poteva trasmettere.

---

(1) Cfr. l'ampia dimostrazione datane dal SEGRÉ, op. cit., pag. 610 e seguenti, e, da ultimo, BRUGI, *Pagamento al creditore apparente* (*Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 686).

(2) Cfr. SEGRÉ, op. cit., pag. 637 e seg. Opinione contraria ha sostenuto l'egregio avv. CASINI, *Proprietà e imprescrittibilità del nome o denominazione di un prodotto industriale* (*Foro ital.*, 1901, I, 438).

(3) Ammettono esplicitamente il possesso della proprietà letteraria: BLUNTSCHLI, *Deutsches Privatrecht*, pag. 123, München 1864; LAUTERBOURG, op. e loc. cit.; RANDA, *Der Besitz nach österreichischen Recht*, 4ª ediz., pag. 795, Leipzig 1895; ROTH, *Bayerisches Civilrecht*, vol. II, pag. 108, Tübingen 1872; ecc.

(4) Gli stessi principî si applicano all'editore.

**1507.** *Sequestro della proprietà intellettuale.*

Si questiona, se possa procedersi al sequestro della proprietà intellettuale (1).

**1508.** Per la negativa si adduce, che non si sa come possa sequestrarsi un bene immateriale, incapace di apprensione, e che d'altronde il silenzio della legge speciale convince che il legislatore non volle accordare tale conservativa misura all'autore.

**1509.** Ma d'altra parte si osserva, che la proprietà intellettuale si concreta in un *corpus mechanicum*, il quale può essere sottoposto a sequestro; e che tale provvedimento può essere indispensabile in molti casi. Poniamo infatti che tra un autore e il suo editore si disputi a chi spetti la proprietà intellettuale sull'opera già destinata alla pubblicazione: un sequestro giudiziario è in tal caso opportuno. Lo stesso può dirsi, se alcuno sostenga di dovere essere considerato collaboratore, ecc.

**1510.** E a mio avviso, i sostenitori di quest'ultima opinione sono nel vero; poichè si possono dare dei casi, nei quali il sequestro giudiziario si ravvisi opportuno; e allora potrà procedersi ad esso, per applicazione delle norme generali del diritto, ad escludere le quali non basta rilevare che la legge sulla proprietà intellettuale non autorizza espressamente tale atto.

## Sezione II.

### *Azioni a tutela dei diritti personali dell'autore.*

**1511.** *Azioni a tutela del diritto di inedito.*

*A*) *Pubblicazione abusiva.*

Vi sono dei casi, in cui, anche prima della pubblicazione, la tutela accordata all'autore non si limita al *corpus mechanicum*, ma si estende anche alla proprietà intellettuale. Ciò avviene, allorchè si attenta al suo diritto di inedito, cioè al più importante dei suoi diritti personali. Se alcuno, cioè, riu-

(1) Mi occuperò a suo luogo del sequestro degli oggetti contraffatti.

scito ad avere l'opera altrui, si faccia a pubblicarla sotto il nome dell'autore, ma senza che questi vi acconsenta, viene a ledere l'autore nella più importante sua prerogativa: di decidere, cioè, della pubblicazione dell'opera (1).

**1512.** Trattandosi della maggiore violazione del diritto dell'autore, la legge speciale non solo non se ne è disinteressata, ma anzi l'ha elevata a delitto.

**1513.** La pubblicazione abusiva consiste nel fatto di pubblicare, contro la volontà dell'autore, un'opera non ancora pubblicata (2).

Adunque, secondo i principî già svolti in tema di pubblicazione, le opere letterarie o le figurative suscettibili di riproduzione multipla meccanica, non devono essere *edite*, o altrimenti pubblicate (3). Le opere musicali non devono essere *edite* o *eseguite;* le opere adatte a pubblico spettacolo non devono essere *edite* o *rappresentate;* le opere artistiche non devono essere *esposte* o *vendute.*

**1514.** Lo Scialoja non ha esitato ad elevare a delitto la pubblicazione abusiva, la quale offende un diritto che la legge ha voluto tanto efficacemente garantire, da non permetterne nemmeno l'espropriazione forzata.

**1515.** Siccome il reato offende gravemente il diritto dell'autore, si è stabilito, per esso, la pena della multa estensibile fino a lire cinquemila (4).

**1516.** Ad integrare il reato di pubblicazione abusiva, occorrono tre estremi: 1° che l'opera non sia stata prima pubblicata; 2° che venga pubblicata da altri che non sia l'autore, in qualunque modo; 3° che tale pubblicazione avvenga senza il consenso dell'autore.

---

(1) Cfr. al riguardo, Cass. Torino, 23 ottobre 1880 (*Mon. Trib.*, 1881, 92); Cass. Napoli, 24 maggio 1889 (*Dir. e giur.*, 1889, 106).

(2) È stato deciso che, fino a prova contraria, si presume che l'opera sia inedita. Cfr. Trib. Napoli, 5 ottobre 1896 (*Trib. giud.*, 1896, 356).

(3) Anzi, per aversi pubblicazione, non basta la riproduzione a mezzo della stampa, fatta a scopo diverso da quello di rendere pubblica l'opera. Cfr. App. Napoli, 26 gennaio 1897 (*Giur. pen. Tor.*, 1897, 270; *La Legge*, 1897, I, 604).

(4) Si deve alla gravità del reato, se ad alcuni sembra opportuno introdurre anche le pene corporali, sia pure alternativamente con quelle pecuniarie, perchè talvolta la pravità di animo dell'agente e le sue floride condizioni economiche possono consigliare l'applicazione della pena afflittiva.

**1517.** *a*) Il primo requisito per la esistenza del reato è che l'opera non sia stata ancora pubblicata. E agli effetti del reato in esame è affatto indifferente che si tratti dell'opera completa, ovvero della prima stesura o degli schizzi di essa. I cartoni di un'opera d'arte, la prima stesura di un romanzo, di un poema non possono essere pubblicati senza il consenso dell'autore o dei suoi eredi, anche se sia stata pubblicata l'opera artistica o letteraria alla quale servirono. Che se d'altra parte l'autore o gli eredi avessero rinunziato al loro diritto di inedito sui cartoni o sui manoscritti, questi cadranno in dominio pubblico, insieme con l'opera alla cui elaborazione servirono (1).

**1518.** *b*) Stando poi al secondo requisito, per aversi il reato, basta che la pubblicazione sia avvenuta *in qualunque modo*, in copie stampate, litografate, ecc., purchè, cioè, l'opera sia stata messa a disposizione del pubblico (2).

**1519.** Ma *quid juris* se l'opera venga pubblicata abusivamente in pochi esemplari numerati, con la menzione «*fuori commercio: stampato come manoscritto*», ovvero destinata ad una ristretta cerchia di persone; ad esempio gli allievi di un Istituto, di una Scuola militare, ecc.?

A mio avviso, in questi casi si deve distinguere se il pubblicatore sia in buona fede, e se abbia eseguita una vera e propria pubblicazione (3).

**1520.** Siccome la nostra legge assimila alla pubblicazione la prima rappresentazione o esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo (art. 2), bisogna decidere che incorre nel reato di pubblicazione abusiva anche colui che, senza il consenso dell'autore, ne rappresenti o esegua, per la prima volta, l'opera.

---

(1) Cfr. art. 8 Testo unico del 1882, di cui mi occupo nel vol. I, n. 686, pag. 481 e seguenti.

La questione è sôrta a proposito degli *Sposi promessi*, editi dalla Casa Perrella di Napoli, a cura di GIUSEPPE LESCA, Napoli 1916. Il professore ACHILLE PELLEZZARI, sotto il titolo: «*Come il manoscritto degli «Sposi promessi» è stato liberato dalla reclusione*», fa tutta la storia di tale pubblicazione, nel *Giornale d'Italia* del 18 dicembre 1915, e riporta, a sostegno dell'opinione che è stata accolta nel testo, gli interessanti pareri del FOÀ e del DE GREGORIO.

(2) Lo stesso deve dirsi in tema di contraffazione. Vedi appresso, n. 1684 e seg., pag. 561 e seguenti.

(3) Sono anche qui applicabili le osservazioni contenute nella mia nota: *Le menzioni «fuori commercio: stampato come manoscritto» e la contraffazione* (*La Corte d'appello*, 1914, 281).

**1521.** *c*) Occorre infine che la pubblicazione dell'opera altrui avvenga senza il consenso dell'autore.

Tale requisito chiarisce il vero significato dell'aggettivo *abusiva* apposto a pubblicazione, e mette in essere la cosiddetta condizione di antigiuridicità speciale nei delitti (1).

**1522.** *Quid juris* delle opere stampate come manoscritto? Potrebbe colui che le pubblicasse abusivamente sostenere di non essere incorso nel reato in disputa, per la pubblicazione che ne fece l'autore?

**1523.** Alcuni ritengono la negativa, perchè l'autore non procedette ad un vero atto di pubblicazione (2).

**1524.** Ma d'altra parte si obbietta, che non può dar presidio al pubblicatore abusivo una circostanza estrinseca, tanto è vero che egli ha potuto procacciarsi l'opera, che l'autore voleva limitata ad una piccola cerchia di amici, e darle una pubblicità, cui l'autore non l'aveva destinata (3).

E questa mi pare l'opinione preferibile.

---

(1) Tale condizione ha dato luogo, in Germania, agli studî del LISZT, dello STOOSS e del WACHENFELD, e tra noi alla grave monografia del FLORIAN, negli *Studî giuridici* in onore del prof. FADDA, vol. I, pag. 281 e seguenti, Napoli 1906.

Senza stare qui a riprodurre la dimostrazione degli effetti che seguono da tale antigiuridicità speciale, mi basta rilevare che l'enunciazione di essa importa, per potersi avere il delitto, la dimostrazione della *speciale coscienza dell'illecito*, e quindi, allorchè l'agente creda, sia pure erroneamente, che l'antigiuridicità sia tolta, la punibilità del fatto viene meno. Così, a prescindere dalla *foelix culpa* di AUGUSTO rispetto all'*Eneide*, se l'autore abbia prima dichiarato di non volere stampare la sua opera, ma poi, in seguito ad alcune indiscrezioni intorno ad essa ed alcune polemiche da essa sollevate, abbia mandata l'opera al direttore del giornale che ha accolto nelle sue colonne le dette polemiche, senza autorizzarlo espressamente alla pubblicazione; se questi vi proceda, potrà dirsi che abbia commesso il reato di pubblicazione abusiva? o non piuttosto si vedrà nell'atto dell'autore la ragione per escludere il dolo dell'agente? Vero è che probabilmente nè i compilatori della legge vigente, nè la Commissione del 1901 hanno pensato al significato logico e giuridico di quel *senza permesso dell'autore*, ma, data la legge come è, essa deve essere interpretata secondo la sua redazione ed i principî di ermeneutica legale comunemente accettati.

(2) Così ha ritenuto la Società degli autori, per la commedia dal titolo *Krieg im Frieden* (*Guerra in tempo di pace*). Cfr. *I diritti d'autore*, 1887, pag. 1 e seguenti.

(3) Cfr. al riguardo, la sentenza 28 settembre 1914 del Tribunale dell'Impero tedesco (*Entscheid. in Strafs.*, vol. XLVIII, pag. 429; *Le droit d'auteur*, 1916, 44). Sebbene essa riguardi citazione da opere stampate come manoscritte, sono esaminate con profondità entrambe le opinioni.

**1525.** Lo stesso criterio bisogna adottare, se si tratta di diversa forma di pubblicazione.

Posto che l'autore abbia pubblicata la sua opera adatta a pubblico spettacolo col mezzo della stampa, si renderebbe colpevole del reato in argomento chi si facesse a rappresentarla senza averne ottenuto il consenso. Nè si dica che l'art. 34 della legge, nel punire la rappresentazione o l'esecuzione abusiva, non distingue tra opere rappresentate ed eseguite e quelle che non lo furono, poichè lo spirito e la storia di tale articolo inducono a ritenere fermamente, che si riferisca soltanto alle opere già altra volta rappresentate ed eseguite. Infatti, se il detto articolo ebbe lo scopo di aggravare la mano sui contraffattori, per colpirli anche quando avessero riprodotta od eseguita *parzialmente ed in qualunque modo* l'opera altrui, è chiaro che non poteva poi comprendere tanto le opere rappresentate ed eseguite quanto quelle che non lo furono mai, perchè, per queste ultime, non avrebbe comminata una pena dieci volte minore di quella sancita per la pubblicazione abusiva, pure trattandosi nella specie di una forma di pubblicazione (art. 2 della legge) (1).

**1526.** Si disputa, se sia ammessibile tentativo del reato di pubblicazione abusiva.

**1527.** La scuola francese ritiene la negativa. E, date le norme legislative vigenti in Francia, tale opinione è esatta. Invero l'art. 3 del Codice penale francese prescrive: « Les tentatives de délits ne sont considérés comme délit, que dans les cas déterminés par une disposition spéciale de la loi »; e non vi è alcun testo che punisce il tentativo, allorchè esso abbia per oggetto uno dei delitti previsti dagli art. 425, 426 e 428 Cod. penale. Siccome invece il Codice penale italiano ha adottato il sistema opposto, i nostri trattatisti ammettono generalmente che possa aversi il tentativo nel delitto in argomento: e ciò in conformità delle regole ordinarie.

**1528.** Parmi però che la scuola italiana tenda ad andare in eccesso opposto a quello cui sono costretti i giuristi fran-

---

(1) Conforme, e per le stesse ragioni, Piola-Caselli, pag. 805 e seguenti. Siccome la soluzione può presentare qualche dubbio, sarebbe opportuno risolvere la questione nella futura riforma della legge vigente, il che la Commissione del 1901 non ha cercato di fare.

cesi. Infatti non solo l'Amar (1), ma anche il Piola-Caselli (2), ritengono che « nel caso di una tiratura incompleta, anzichè un tentativo del reato di riproduzione abusiva, vi sia sempre una vera consumazione del reato stesso, la quale si distingua per grado, ma non per specie giuridica, da una riproduzione più completa e perfetta, e sia punibile con pena più lieve nella latitudine di apprezzamento concessa al magistrato ». A me pare invece, che non vi sia alcuna ragione per derogare alle norme del diritto comune. Laonde da una parte non si potranno ritenere punibili i meri *atti preparatorî*, i quali non integrano il materiale del tentativo; dall'altra gli atti di esecuzione univoci e idonei, quando l'*iter criminis* sia stato arrestato, dànno luogo soltanto al tentativo del reato. Solo per i reati formali, dalla preparazione non punibile si passa alla consumazione del reato, allorchè esso viene eseguito, perchè non si guarda se sia stato o non raggiunto il fine criminoso. Ma la pubblicazione abusiva è, per l'intima natura sua, un vero e proprio delitto materiale, e quindi la sua consumazione dipende dal successo; sicchè quando l'intento non sia stato ancora raggiunto, si ha la figura del tentativo.

**1529**. La questione però si complica, quando l'opera inedita sia stata interamente riprodotta, ma non ancora pubblicata. In tal caso vi sarà pubblicazione abusiva tentata, o riproduzione consumata? Il Piola-Caselli si appiglia alla seconda soluzione, osservando che altrimenti le opere inedite, che hanno bisogno di maggiore protezione, ne avrebbero una assai meno efficace e severa. Ma non è con l'addurre un inconveniente che si risolvono le questioni giuridiche, tanto più che assai criticabile è la disposizione dell'articolo 33, che punisce con la medesima pena la pubblicazione abusiva e la riproduzione illecita, laddove la prima è ben più grave della seconda (3). A parer mio, bisogna avere

---

(1) Op. cit., n. 299, pag. 561 e seguenti.

(2) Prima nella *Nota* alla sentenza della Corte d'appello di Milano, del 5 dicembre 1901, e poi nella sua opera su *I diritti d'autore*, pag. 806 e seguenti.

(3) La Commissione del 1901 ha lasciato immutato il sistema; e me ne duole. È questa delle violazioni della proprietà intellettuale la parte più scadente del disegno di riforma, mentre è la più importante, ed avrebbe meritate le maggiori riforme, per l'evoluzione subita dal diritto.

riguardo all'intenzione dell'agente. Se egli ebbe in animo di eseguire soltanto la riproduzione abusiva e non ha potuto compirla, deve rispondere soltanto del tentativo di essa.

**1530.** Il reato di pubblicazione abusiva si può anche commettere, pubblicando una corrispondenza (1).

### 1531. *B) Pubblicazione abusiva qualificata.*

Nella maggior parte dei casi la pubblicazione abusiva si compie alterando altresì il titolo dell'opera, o il nome dell'autore, perchè il delitto resti impunito.

**1532.** Occorre quindi parlare delle due forme con cui tale alterazione avviene, e cioè: o sostituendo il nome dell'autore; o modificando il titolo dell'opera.

### 1533. *a) Violazione del diritto di paternità dell'opera.*

Il Testo unico del 1882 non ha punito espressamente la violazione della paternità dell'opera, che è una forma qualificata del reato di pubblicazione abusiva. In tale caso, non solo l'opera viene pubblicata senza il consenso dell'autore, ma si sostituisce al nome di questo un altro, o si ascrive a qualche scrittore reputato un'opera che non è sua. E ciò talvolta avviene, conservandosi intatto il titolo dell'opera; talvolta sostituendolo, per evitare che l'autore abbia ad accorgersene (2-3).

---

(1) Cfr. Lozzi, *Della proprietà e del segreto epistolare secondo la legge sui diritti d'autore e la nuova disposizione del Codice penale* (*Giur. it.*, 1890, IV, 157), e *Dell'abusiva pubblicazione di corrispondenza* (*Ibid.*, 1891, IV, 455); Ramella, *Dell'abusiva pubblicazione di corrispondenza* (*Rivista penale*, XXXIV, 1891, 242).

(2) In *Le droit d'auteur*, 1907, pag. 133, è riferito il caso del romanzo « *Die grue Frau* », di M. Hottner-Grefe, che, mentre venivasi pubblicando in una Rivista viennese, era pubblicato anche dalla Rivista *Freya* di Dresda, sotto il titolo « *Das Haus Arnheim* », cui era stato ceduto da un Amburghese.

La stessa rivista (1915, 25 e seg.) ha riferito anche il caso, in cui non solo è stato mutato il titolo, ma si è fatta apparire l'opera come una traduzione dal tedesco, inventando così il nome di un autore: e si è aggiunto la impudente menzione: « *Traduzione riservata* »!

(3) Talvolta è lo stesso autore che ama di non attribuirsi la paternità dell'opera, e la pubblica anonima, per evitare fastidî e persecuzioni, in tempo di tirannide. Ne deriva che tali opere possano essere attribuite a persona diversa dall'autore. Così il « *Re Tentenna* », attri-

**1534**. Si disputa se, nel diritto italiano, la violazione della paternità dell'opera sia punita come reato, o dia soltanto diritto a risarcimento dei danni, come avviene in Francia.

**1535**. Alcuni sostengono che provvedono al riguardo gli articoli 296 e 297 Cod. pen. Altri obbiettano che tali disposizioni sono dirette a tutelare la fede pubblica, e sono perciò inapplicabili al caso in esame.

**1536**. Non è da dissimularsi la gravità della obbiezione. Certo gli articoli in argomento mirano direttamente a tutelare la fede pubblica. Tuttavia non può negarsi che valgano anche, sebbene indirettamente, a tutelare l'autore o il produttore. Bene, a mio avviso, osservava lo Zanardelli (1), che « l'apposizione del nome e del marchio è il segno della personalità dell'autore, dell'industriale, del commerciante. E siccome questo contrassegno ha per iscopo di garentirne la proprietà, di tutelarne il credito, così queste colpevoli adulterazioni possono recare enormi pregiudizî..., col frodare il produttore usurpando l'opera sua, e talvolta, distruggendo una reputazione preziosa, applicandolo con temeraria menzogna a prodotti non meritevoli di parteciparvi; con l'ingannare il consumatore il quale, fidandosi al nome e al marchio riceve oggetti scadenti pagandoli più del loro valore ». Ne consegue che chi, nel riprodurre un'opera, alteri il nome dell'autore, ascriva, per esempio, ad un autore di grande fama un'opera cattiva, per facilitarne lo smercio, o apponga il proprio nome all'opera altrui, sarà ritenuto responsabile del delitto di cui all'art. 295 Cod. penale (2).

---

buito al Giusti e ad Alessandro Poerio, è ora generalmente ritenuto di Domenico Carbone. Così si è disputato recentemente se il canto « *Roma* » sia del Poerio o del Parzanese, ecc. Questi ultimi casi però non costituiscono evidentemente dei reati, perchè il fatto è voluto dallo stesso autore.

(1) Cfr. *Relazione al Codice penale* (Legisl. XVI, 2ª Sessione 1886, Doc. n. 28), pag. 194 e seguenti.

(2) Il reato non vien meno per qualche piccola modificazione di forma, esistente tra l'opera originale e la contraffatta.

È in grande voga la falsificazione delle opere artistiche. Si calcola a 35 mila il numero dei quadri di Corot, importati in America! Cfr. al riguardo *Le droit d'auteur*, 1909, pag. 145 e 153. Sarebbe perciò opportuno adottare la proposta che dà un diritto di partecipazione degli artisti al *plus-valore* delle loro opere, la quale, come si è dimostrato, crea una garenzia di autenticità delle opere artistiche. Vedi *retro*, n. 900 e seg.,

### 1537. *b*) *Alterazione del titolo dell'opera altrui.*

Altra questione, alla quale si sono prestati gli articoli 295 e seguenti Cod. penale, e che è strettamente connessa con quella che precede, è se essi puniscano anche l'alterazione dei titoli delle opere dell'ingegno. Può questo ritenersi compreso nel *nome* dell'opera?

**1538.** A mio parere occorre procedere ad una distinzione. *Rispetto all'autore*, l'alterazione del titolo rientra in uno dei tanti mezzi, con i quali si può attentare al diritto all'intangibilità della sua opera. *Rispetto al pubblico* poi, è uno dei modi con cui si può ingannare il compratore, e come tale uno dei tanti casi di frode, che rientrano nel campo del diritto penale.

**1539.** E valga il vero. Il titolo infatti compie, rispetto all'opera, la medesima funzione che il nome compie rispetto all'individuo: quella, cioè, d'identificarla e di distinguerla dalle altre simili. Esso anzi forma col nome dell'autore quel *nome dell'opera*, che il Codice penale ha voluto proteggere con gli articoli citati, perchè la sua alterazione è uno dei mezzi con cui si riesce ad ingannare la pubblica fede. Supponiamo infatti che un editore pubblicasse la *Nave* di D'Annunzio sotto un titolo diverso, poniamo *Basiliola*, cioè col nome dato all'eroina della tragedia: il pubblico potrebbe facilmente essere tratto in inganno dal titolo, e ritenere trattarsi d'opera diversa. A tale conclusione bisogna pervenire, di qualunque titolo si tratti, poichè ogni titolo, esprima o non un grande concetto, ha la medesima funzione, di cui ho sopra discorso.

### 1540. *C*) *Rivelazione del contenuto dell'opera.*

Infine la rivelazione del contenuto dell'opera è un'altra forma, sebbene attenuata, che viola il diritto di inedito dell'autore. Infatti spetta a lui decidere, se debba o non

---

pag. 145 e seguenti, nonchè *Le droit d'auteur*, 1915, 26, e *I diritti d'autore*, 1916, 91, ove s'insiste a ragione sul cosiddetto *bertillonnage* delle opere artistiche. Infatti sarebbe possibile constatare la falsificazione di tali opere, avuto riguardo che le impronte del pollice sono differenti da individuo a individuo, e nemmeno il più valente incisore o pittore potrebbe riprodurle fedelmente.

rivelare il contenuto dell'opera, prima della pubblicazione di questa.

**1541.** Tale fatto — che non si era mai verificato in Italia ai tempi della prima redazione della legge —, è cominciato ad accadere, per mezzo dei giornali, sotto duplice forma. Da una parte infatti qualche volta i manoscritti inviati ai giornali vengono restituiti, dopo che hanno fornito l'ispirazione per studî analoghi. Dall'altro è noto che i giornali, in materia di indiscrezioni, non hanno scrupoli; ed anzi reputano titolo di onore fare pregustare al pubblico qualche opera insigne, prima che venga pubblicata, e anche senza che l'autore vi acconsenta. E in questo caso avviene che, attingendosi a fonte indiretta, la rivelazione è puramente fantastica.

**1542.** Occorre distinguere la prima dalla seconda ipotesi prospettata di sopra.

**1543.** Infatti, nel primo caso, si avrà o non un fatto punibile, secondo che si pubblichi integralmente l'opera, o da essa si tragga soltanto l'ispirazione per altra opera, completamente autonoma e indipendente. In quest'ultima ipotesi non si incorre in alcuna responsabilità, nè civile, nè penale.

**1544.** Quando invece si sia prodotto danno o discredito all'autore, per anticipata rivelazione del contenuto della sua opera — specie anteriormente alla prima rappresentazione od esecuzione —, non può dubitarsi che si sia obbligati al risarcimento.

Contro qualche indiscrezione giornalistica è stato portato lamento innanzi ai tribunali o ad arbitri eletti di accordo, e il giornale è stato condannato al risarcimento dei danni (1).

**1545.** Vuolsi infine rilevare, che non è scevro di difficoltà decidere, se il fatto in argomento debba, *in jure condendo*, essere punito come reato.

---

(1) Sono celebri al riguardo i primi tre processi, tutti intentati da Sardou: il primo per *Fedora*, nel 1882, all'indomani della prova generale al « Vaudeville »; il secondo per *Tosca*, nel 1887, dopo la prova generale al Teatro « Porte St.-Martin »; il terzo per l'*Affaire des Poisons*.

Processi analoghi hanno intentato André Picard, per le *Faux Pas*, nel 1887, e Paul Gavault, per le *Bonheur de Jacqueline*, nel 1908, nonchè Rostand per *Chanteclair*.

Cfr. al riguardo, Trib. della Senna, 20 novembre 1889, e 9 maggio 1890 (*Sirey*, 1890, II, 198).

Per l'affermativa, si adduce che occorre frenare la stampa indiscreta, la quale, pur di dare al pubblico una primizia, non esita nè a turbare la pace degli autori celebri, nè a violarne il diritto d'inedito. Ma dall'altra si sostiene, che non si possono imporre troppi limiti alla stampa, specie se la pubblicità non noccia, anzi giovi all'autore (1).

**1546.** *Violazione dell'integrità dell'opera.*

Ho già parlato (2) del diritto che ha l'autore di modificare l'opera sua, e ho detto che, quando l'opera sia caduta nel dominio pubblico, si può riprodurla con note o aggiunte, e si può anche non pubblicarla per intero, purchè le modificazioni vengano portate a conoscenza del pubblico.

**1547.** Ma se a ciò non si adempia, o si riproduca l'opera non interamente, mentre è ancora nel dominio dell'autore o dei suoi eredi, quale azione spetterà a costoro?

Il Piola-Caselli ritiene (3) che, talvolta, anzi assai raramente, sarà il caso di invocare la disposizione dell'art. 295 Codice pen., la quale mira alla sola tutela dell'acquirente, e presuppone una vendita fatta dolosamente nell'esercizio del commercio ed accompagnata da fatti che ingannino il compratore.

Quando invece non si ricada in questa o in altre sanzioni delittuose, è certo che, secondo il diritto vigente, spetta agli aventi diritto la facoltà di sperimentare soltanto le ordinarie azioni civili. Sicchè, se la violazione sia stata commessa da un qualsiasi editore, si potrà richiedere il risarcimento dei danni e la distruzione dell'opera contraffatta (4); se sia stata

---

(1) A mio avviso, sarebbe opportuno adottare la disposizione del § 39 della legge tedesca vigente, la quale punisce con multa la rivelazione *dolosa* del contenuto dell'opera altrui: tanto più che esso è stato interpretato nel senso che il fatto è punibile, solo se il giornale sia ricorso a mezzi *illeciti*, per procurarsi la notizia. Negli altri casi, si farebbe luogo all'applicazione pura e semplice del diritto comune (art. 1151 e seguenti Codice civile).

(2) Cfr. n. 731 e seg., vol. II, pag. 24 e seguenti.

(3) Op. cit., pag. 581.

(4) A quest'ultima conseguenza non è addivenuta la magistratura italiana, in un caso famoso.

Il prof. N. Coviello, essendo passati dieci anni dalla prima edizione del suo ottimo *Trattato sulla trascrizione*, attendeva che si preparasse la seconda edizione, per introdurre in essa alcune modificazioni. Ma

commessa dal proprio editore, si potrà anche chiedere la risoluzione del contratto per sua colpa.

**1548.** *In jure condendo*, occorre esaminare, se il diritto in disputa meriti più efficace protezione: se, cioè, si debba tutelarlo con sanzione penale, o considerarne la violazione come circostanza aggravante dell'abusiva riproduzione.

**1549.** *Actio injuriarum.*

Con questa azione l'autore può chiedere al magistrato la repressione di tutti i fatti lesivi della sua personalità. Essa perciò è unica, ma assume varî atteggiamenti, secondo i diritti che mira a tutelare.

**1550.** Prima però di esaminare le più importanti esplicazioni di tale azione, occorre avvertire che *l'actio injuriarum*, che ebbe grande sviluppo nel diritto classico di Roma, va sempre più estendendo il suo campo di applicazione, nel diritto moderno.

---

l'editore Marghieri, senza dargliene avviso procedette alla seconda tiratura dell'opera, incaricandone persona, che commise parecchi errori. Portata la questione davanti ai magistrati, il Tribunale di Napoli, con sentenza 3-11 marzo 1908, e la Corte d'appello, con sentenza del 28 gennaio 1909 (*Foro it.*, 1909, I, 797, con *Nota* del FUBINI; *Riv. di dir. comm.*, 1909, II, 438, con *Nota* del MUSATTI), non accolse la domanda di risoluzione, ma semplicemente quella di soppressione della ristampa e dei danni.

Vuolsi però rilevare che la dottrina si è manifestata dell'opinione sostenuta nel testo.

E giustamente, perchè, se pure non fosse stata, nel contratto, espressamente stipulata la facoltà di modificare l'opera, in occasione della sua ristampa, spetta certamente all'autore il diritto che l'opera sia portata a conoscenza del pubblico, sotto la forma che le vuol dare. « Il diritto all'intangibilità del prodotto del proprio ingegno, e la così detta paternità intellettuale di un'opera nella primitiva e sua precisa forma estrinseca, rappresentando l'affermazione di una individualità, richieggono il rispetto più assoluto da parte dell'editore, il quale perciò, specie in caso di seconda tiratura, non può elevarsi, sia direttamente che a mezzo di altra persona, a censore dello stile dello scrittore, e molto meno può modificare la punteggiatura, l'ortografia, il modo speciale d'annotazioni e d'intestazioni delle parti dell'opera, e altri simili dettagli che lo scrittore credette seguire nell'individuazione ed estrinsecazione delle sue idee ».

La medesima soluzione ha più volte affermato il Tribunale dell'Impero tedesco (*Entsch. in Civils.*, vol. XII, pag. 51; vol. XIX, pag. 242; vol. XLI, pag. 47; *Le droit d'auteur*, 1909, pag. 150).

Rodolfo von Jhering, in una monografia memoranda, diede di ciò la più precisa ed ampia dimostrazione (1). Ma dal 1885 in poi si sono realizzati altri progressi, e l'*actio* in argomento non è soltanto ammessibile a tutela delle lettere, delle fotografie, del nome, ma può sperimentarsi anche a tutela di altri beni giuridici, che la scienza moderna ha riconosciuti.

**1551.** *A*) L'*actio injuriarum* può essere sperimentata per la repressione degli attacchi ingiuriosi che, in occasione di critiche ad opere dell'ingegno, si facciano ai loro autori. Il diritto di critica è infatti ampio e quasi illimitato sull'opera letteraria o artistica, ma deve arrestarsi alla persona dell'autore. In tali sensi si è affermata energicamente la giurisprudenza francese, in materia penale (2).

**1552.** A proposito di questi attacchi personali, si è questionato se occorra proprio nominare l'autore, perchè possa ritenersi ricevibile l'*actio injuriarum*. E si è d'accordo che ciò non occorra, quando l'autore sia chiaramente indicato (3).

---

(1) Cfr. *Rechtsschutz gegen injuriöse Rechtsverletzungen* (*Jahrbücher für die Dogmatik*, XXIII, 1885, 155, e sopratutto 313 e seg.).

Il MINOZZI, *Studio sul danno non patrimoniale* (*danno morale*), pag. 101 e seg., Milano 1909, dà un largo riassunto della dimostrazione di JHERING.

(2) Cfr. Trib. della Senna, 7 febbraio 1844 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); Cassaz. 29 novembre 1845 (*Dalloz*, 1846, I, 48). Cfr. anche Trib. della Senna, 22 novembre 1850 (*Le Droit*, del giorno successivo); 26 febbraio 1863 (*Dalloz*, 1863, III, 68); 2 gennaio 1869 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo: in tale caso gli attacchi venivano fatti pubblicando e attribuendo all'attrice M.lle Scheider alcune *Mémoires* ingiuriose per la sua persona); 9 gennaio 1908 (*Ibid.*, del 12 successivo); App. Parigi, 24 gennaio 1881 (*Gaz. Pal.*, 1881-1882, I, 328).

(3) Cfr. Cass. crim. rej., 19 agosto 1841 (DALLOZ, *Jur. gén.*, v° *Presse-outrage*, n. 841, pag. 593); App. Parigi, 15 novembre 1889 (*Dalloz*, 1890, II, 116); App. Caen, 14 novembre 1889 (*Ibid.*, 1890, II, 352); Trib. Roma, 20 maggio 1914 (*Foro it.*, 1914, I, 1090; *Giur. ital.*, 1914, I, 2, 396; *Rivista di dir. comm.*, 1914, II, 494, con *Nota* di MUSATTI); App. Roma, 29 luglio 1915 (*Foro ital.*, 1915, I, 1230; *Giur. ital.*, 1915, I, 2, 419; *Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 922, con *Nota* di MUSATTI; *Riv. di dir. civ.*, 1915, 679, con *Nota* di ASCOLI).

Quanto alla dottrina, cfr. CHASSAN, *Traité des délits et contraventions de la parole, de l'écriture et de la presse*, vol. I, pag. 343 e seg., 1846; DE GRATTIER, *Commentaire sur les lois de la presse*, vol. I, pag. 104, 1839; FABREGUETTES, *Traité des délits politiques et des infractions par la parole, l'écriture et la presse*, vol. I, n. 1045 e 1880, 1901; GRELLET-DUMAZEAU, *Traité de la diffamation, de l'injure et de l'outrage*, vol. I, pag. 50, 1847.

**1553.** Si è anche questionato se si possa agire tanto in sede civile (art. 1151 Cod. civ.), quanto in sede penale, per ingiuria o diffamazione (art. 393 e seg. Cod. pen.), nell'intento di chiedere il risarcimento dei danni, a seguito dell'acclarata inesattezza dei fatti attribuiti all'attore.

**1554.** La questione fu proposta, in Italia (1), una prima volta, e venne risoluta nel senso, che si possa sperimentare indifferentemente la via civile o la penale. Si trattava di diffamazione giornalistica, in danno di un magistrato e uomo politico molto stimato: e fu merito del suo difensore, Emanuele Gianturco, avere indicato e fatta valere (2) la via civile, che si presta ad evitare i pettegolezzi e la diffusione delle ingiurie e diffamazioni (3).

**1555.** Si è quindi avuta una questione del genere, nella famosa causa Pascoli c. Morandi, nella quale la signorina Pascoli Maria, rinunziando espressamente alla riparazione pecuniaria per i danni, che dalla Nota ingiuriosa del Morandi fossero derivati alla memoria del suo grande fratello, aveva richiesta la soppressione di tale Nota e la pubblicazione della sentenza di condanna su cinque giornali.

I giudici di merito adottarono la medesima soluzione (4), che abbiamo vista accolta dal Tribunale di Napoli, e non si diedero carico della obbiezione, che il giudice civile adìto era incompetente per ragione di materia (5).

**1556.** Ma, sottoposta la questione all'esame della Corte di cassazione di Roma, questa ha distinto nettamente i varî

---

(1) Nel 1902, davanti la 1ª Sezione del Tribunale di Napoli. In Inghilterra si ama meglio intentare l'azione civile che la penale. In Francia sono ammesse indifferentemente ambe le azioni (cfr. DALLOZ, *Jurispr. gén.*, 1846, 412).

(2) Argomentando dagli art. 6 e 7 Cod. proc. penale, secondo i quali l'azione penale è pregiudiziale, soltanto nei reati di azione pubblica. Nella specie non solo venne ammessa dall'attore l'*exceptio veritatis*, ma si addossò l'onere della prova della falsità delle accuse che gli erano state mosse.

(3) In giudizio venne esibito un *parere* del prof. Fadda, in senso contrario.

(4) Cfr. le sentenze, del Tribunale e della Corte d'appello di Roma, riferite nella nota 3 della pagina precedente.

(5) Esauriente giustificazione della sentenza della Corte di appello trovasi nella citata *Nota* del MUSATTI, (5) « *Factum infectum* » *come risarcimento* (*Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 922 e seg.).

casi che si possono presentare (1). Quando, cioè, si tratta di azione diretta ad ottenere la restituzione o il pagamento di una somma a titolo di riparazione pecuniaria, non può dubitarsi che, per i reati di azione privata, la parte lesa o danneggiata abbia il diritto di agire tanto in via penale, quanto in via civile (2). Ma allorchè si tratta della soppressione dello stampato ingiurioso — fuori dei casi dell'articolo 63 Codice procedura civile e delle ipotesi previste dagli articoli 32 dell'Editto albertino 26 marzo 1848, n. 695, sulla stampa, e 399 Codice penale — il giudice civile è incompetente a pronunziarne la soppressione. E lo stesso, secondo la Corte, bisogna dire della pubblicazione della sentenza, che pure può essere ordinata soltanto dal giudice penale, e cioè nelle ipotesi di cui all'articolo 49 dell'Editto sulla stampa e all'articolo 399 Codice penale. Secondo la Corte, entrambi questi provvedimenti sono inseparabili dalla condanna penale, di cui sono elementi integrativi, sicchè non possono essere pronunziati se non dal giudice, a cui la legge, con disposizioni espresse e per ragioni ben chiare e giustificate, ne riserba la potestà. Così fu dichiarata improponibile l'azione istituita, e la sentenza venne cassata senza rinvio.

**1557.** A mio avviso, la risoluzione della Corte sarebbe stata diversa, se la Pascoli non avesse rinunziato ai danni, o avesse dichiarato di devolvere ad un Istituto di beneficenza quelli che le fossero stati liquidati (3).

Malgrado però l'indirizzo della causa, in contrasto con la pratica forense, parmi che si sarebbe potuto rigettare il ricorso, per molteplici ragioni.

Infatti l'azione istituita era diretta alla condanna ad un *facere*, la soppressione, cioè, o il ritiro dalla circolazione del libro o del foglio contenente la Nota ingiuriosa, a cura dello stesso autore. Dichiarata pertanto la *injuria*, ne derivava,

(1) Sentenza 5 aprile 1916 (*Giur. it.*, 1916, I, 1, 514; *Foro ital.*, 1916, I, 783, con *Nota* di Ascoli).

(2) Ciò risulta dagli art. 1151 Cod. civ., 38 Cod. pen., in relazione all'art. 7 Cod. proc. penale.

(3) L'Ascoli (*Foro ital.*, 1916, 788) loda questo indirizzo, dato alla causa dal Venezian, e dimostra che esso era dottrinalmente corretto. Purtroppo però, nella pratica forense, non è senza pericolo andare contro corrente.

come legittima conseguenza, la illegittimità della circolazione dei libri con tale Nota. E se anche non si poteva ordinare la soppressione *manu militari*, si poteva condannare il Morandi, qualora egli stesso non avesse provveduto alla soppressione, ai danni che fossero derivati per effetto della continuazione del fatto ingiurioso, non estendendosi la rinunzia della Pascoli di danni futuri e posteriori alla sentenza. Ciò rientrava nel concetto di restituzione, la quale significa distruzione dell'evento dannoso e ristabilimento dello stato anteriore alla violazione.

Lo stesso avviene in tema di concorrenza illecita, allora che si prescrivono delle modifiche ai marchi, alle insegne, alle Ditte, ecc. Lo stesso avviene, allorchè alcuno abbia dato il nome di una persona a personaggi odiosi e ridicoli, in opere letterarie o adatte a pubblico spettacolo (1); e infine allorchè si ordina di distruggere l'edificio costruito abusivamente sul suolo altrui, o di non invadere il fondo altrui con acqua putrida, ecc. In sostanza si era in presenza di una forma speciale di azione di accertamento, che si poteva bene ammettere anche in vista dell'odierno stato della giurisprudenza, rispetto alle azioni suddette (2).

**1558.** *B*) Una speciale figura dell'*actio injuriarum* si ha quando alcuno faccia carico ad un autore di avere falsificato o interpolato gli scritti altrui, per potersene servire a sostegno delle tesi, patrocinate da lui (3).

**1559.** *C*) Può anche, a mio avviso, intentarsi la *actio injuriarum* contro colui, il quale abbia fatto carico all'autore di avere plagiate opere altrui (4). Ciò infatti intacca

---

(1) Cfr., al riguardo, i miei *Segni di distinzione personali*, pag. 101 e seguenti.

(2) Cfr. gli autori citati a pag. 602, nota 1.

(3) Un caso del genere, verificatosi in Francia, fu deciso, in tali sensi, dal Tribunale della Senna, con sentenza 26 marzo 1884 (*La Loi*, del giorno successivo).

(4) Cfr., al riguardo, App. Parigi, 1° aprile 1830 (*Gaz. des Trib.*, del 2 aprile 1830, 1); Tribunale della Senna, 3 maggio 1905 (*Dalloz*, 1905, V, 30; *Gaz. des Trib.*, del giorno successivo). Per la dottrina, cfr. BARBIER, *Code expliqué de la presse avec complément*, vol. I, n. 414, 1887-1895; BUTEAU, *Le droit de critique en matière littéraire, dramatique et artistique*, pag. 75 e seg., Paris 1910; CHARRIER, *Le droit du critique théâtral, musical et artistique*, Paris 1911; LE POITTEVIN, *Traité de la presse*, vol. II, n. 647, pag. 134, Paris 1902-1904.

gravemente la personalità dell'autore (1). In materia artistica si attribuisce grande importanza all'accusa di essersi servito della fotografia (2) o del *surmoulage*.

**1560**. *D*) Si è disputato se la *actio injuriarum* competa anche a colui, sotto il cui nome siano state pubblicate delle opere ridicole, per offendere la reputazione che egli ha saputo conquistarsi col suo talento.

**1561**. In Inghilterra si era dapprima ritenuta la negativa, a proposito dell'opera, infarcita di versi ridicoli, « *la Taupe* », che gli editori del *Fraser's magazine* avevano pubblicato, attribuendola a Watts. La Corte del Banco del Re ritenne che non ci fosse diffamazione in tale atto, perchè era affatto impossibile che il pubblico credesse che autore dell'opera fosse il Watts (3).

**1562**. Ma più recentemente si è adottato l'avviso contrario, in vista del grave discredito che colpisce l'autore, il cui nome sia stato usurpato, perchè si può ben credere che egli abbia perduto ogni talento letterario (4).

**1563**. In Francia invece si è ritenuto, che il fatto di attribuire ad alcuno delle opere ridicole possa costituire diffamazione, o quanto meno dare diritto a risarcimento di danni (5). Però non mancano gli autori di procedere a qualche distinzione più o meno giusta.

**1564**. A mio avviso, infatti, a ragione si distingue tra le opere attribuite a chi già ne abbia pubblicate, o a chi non abbia mai dato alcuna sua opera alla pubblicità. In questo secondo caso non può essere escluso il proposito di nuocere alla personalità dell'offeso, non alla sua fama di scrittore, artista, musicista, ecc.

**1565**. Alcuni dovrebbero distinguere, se le opere ridicole che si attribuiscono ad uno scrittore abbiano o non rap-

---

(1) Naturalmente deve trattarsi del vero e proprio plagio (cfr. al riguardo, n. 1712 e seg., pag. 572 e seg.), non delle somiglianze esistenti tra diverse opere, per gli elementi attinti al fondo comune delle conoscenze umane, o per l'identità dei soggetti in esse trattati.

(2) Cfr. Trib. Bruxelles, 31 gennaio 1882 (*Sirey*, 1882, IV, 24).

(3) Di tale processo dà larga notizia la *Gazette des Tribunaux*, del 19 dicembre 1835.

(4) Cfr. *Le droit d'auteur*, 1913, 151.

(5) Cfr. Buteau, op. cit., pag. 80 e seg.; Chassan, *Délit et contraventions de la parole, de l'écriture et de la presse*, vol. I, § 487 e seguenti.

porto con quelle che egli ha pubblicate. Come infatti dirò a suo luogo (1), si è ritenuto che la parodia e la caricatura siano libere a chiunque, perchè, specie in Italia, la critica è stata solita ammantarsi sotto la veste del ridicolo. Se perciò, nell'intento di richiamare l'attenzione del pubblico sopra i difetti delle opere di un autore, altri gli attribuisca un'opera del medesimo genere letterario o artistico, che metta in luce tali difetti, ciò non darebbe diritto all'autore di sperimentare contro il suo critico nè l'azione civile nè la penale. Ma se l'opera ridicola non avesse nulla da vedere con le opere dell'autore (2), questi potrà chiedere ai giudici la repressione del fatto che danneggia la sua reputazione (3).

**1566.** *E*) Come si è già detto (4), non si può sopprimere o sostituire il nome dell'autore di un' opera, nè svelare l'anonimo o lo pseudonimo. La violazione di tale diritto rende ammessibile la *actio injuriarum* (5).

**1567.** *F*) È ammessibile l'*actio injuriarum* anche contro le abusive riproduzioni delle opere altrui, che costituiscono delle vere profanazioni di esse (6). In tal caso infatti non solo si attenta ai diritti patrimoniali dell'autore, ma anche alla sua fama, potendo il pubblico ricevere una pessima impressione dell'opera eseguita (7).

---

(1) Cfr. n. 1724 e seg., pag. 578 e seguenti. Siccome non ho acceduto a tale teorica, siffatta distinzione ha, per me, scarsa importanza.

(2) Si noti però che non occorre proprio che si tratti del medesimo genere di opere. Così la parodia di un romanzo può ben essere fatta in un dramma. Il famoso *Socrate immaginario* fornisce di ciò la più chiara dimostrazione.

(3) Ricorda il caso riferito dal Buteau, opera citata, pag. 83, della tragedia, cioè, piena di versi burleschi: *La mort de Caton*, attribuita da Cubières-Palmezeaux al celebre critico Geoffroy.

(4) Cfr. n. 750 e seg., pag. 36 e seguenti.

(5) Cfr. Trib. Roma, 3 novembre 1902 (*Riv. pratica*, 1903, 21); nonchè *Le droit d'auteur*, 1915, pag. 26 e seguenti.

(6) Es. la esecuzione ad orecchio da parte di strimpellatori di violino, per chiedere la carità; o di pagliacci, per attirare gli spettatori in un circo; o la riproduzione indecente di un'opera letteraria o artistica assai pregevole, ecc.

Cfr., al riguardo, Trib. Como, 6 dicembre 1892 (*Giur. penale Tor.*, 1893, 171; *Riv. pen.*, XXXVII, 1893, 349).

(7) Vedi però *contra*, Cass. Roma, 12 settembre 1889 (*Foro ital.*, 1889, II, 406), che ritenne non potersi proporre alcuna azione contro queste riproduzioni profanatrici.

**1568.** *G*) Si può altresì sperimentare l'*actio injuriarum* contro colui che abbia apportato all'opera delle modificazioni che la deturpano, o ne abbia variata la forma, traducendo in prosa un'opera in versi o viceversa (1).

**1569.** *H*) Infine può sperimentare l'*actio injuriarum* la persona ritrattata, contro il fotografo che abbia fatto servire il ritratto ad usi osceni, o l'abbia ceduto a Ditte industriali, per oggetti di indecenti *réclames* (2).

**1570.** *Facoltà spettanti all'autore offeso nei suoi diritti personali.*

L'autore offeso nei suoi diritti personali, oltre che intentare l'*actio injuriarum*, per ottenere il risarcimento dei danni subìti, ha altri diritti molto importanti, ai quali perciò bisogna accennare.

**1571.** E in primo luogo giova rilevare che, contro le critiche ingiuste, è stato riconosciuto che gli autori abbiano il diritto di rispondere nel medesimo giornale o periodico (3).

---

(1) La Cassaz. pen., con sentenza del 12 dicembre 1914 (*Mon. Trib.*, 1915, 499), ha dichiarato che tale fatto costituisce contraffazione.

A mio avviso invece trattasi di *actio injuriarum*, perchè *contraffare* non vuol dire *falsificare* [cfr. App. Trani, 16 maggio 1898 (*Rassegna giur.*, Bari, 1898, 188; *Mon. Trib.*, 1899, 34)]. Ne deriva che tale azione può essere sperimentata, anche quando l'opera sia caduta in dominio pubblico. In tali sensi si possono completare le osservazioni che si leggono su *Le droit d'auteur*, 1913, 152 e seguenti.

(2) *Le droit d'auteur*, 1915, 28, mette in guardia i modelli a riserbarsi il diritto di controllo in Inghilterra, perchè una recente sentenza lo ha escluso, quando il modello non ha pagato il fotografo, e si è contentato di poche copie del ritratto, per farsi ritrarre.

(3) Cfr. Buteau, op. cit., pag. 107 e seg.; Doré, *Le droit de réponse*, Paris 1902; Maze, *Le droit de réponse*, Paris 1900; Ramella, *Redattori della stampa periodica* (nella *Enciclopedia giuridica*, cap. XI, pag. 427 e seguenti).

Quanto alla legislazione, il diritto di risposta fu dapprima riconosciuto, in Francia, dall'art. 11 della legge 25 marzo 1822, trasfuso letteralmente nell'art. 13 della legge 29 luglio 1881. In Italia, l'articolo 43 dell'Editto sulla stampa ha adottato lo stesso principio.

Oramai i giornali non esitano ad inserire le risposte degli autori alle loro critiche, salvo a farle seguire da altre osservazioni, che ne limitano l'importanza. Invece, nel secolo scorso, il divieto dei giornali all'inserzione diede luogo, in Francia, a parecchi famosi processi, come è facile rilevare a chi consulti: Cass. 11 settembre 1829 (*Dalloz*, 1829, I, 356); 27 novembre 1845 (*Ibid.*, 1846, I, 12; *Sirey*, 1846, I, 209); 17 giugno 1898 (*Sirey*, 1898, I, 537; *Dalloz*, 1899, I, 289); App. Parigi, 6 maggio 1845

La risposta alla critica non rappresenta un fine di non ricevere rispetto ad una successiva azione di risarcimento di danni che, dalla critica ingiusta, fossero derivati all'autore. Infatti, è bensì vero che la risposta mira ad eliminare, o almeno ad attenuare la impressione non simpatica della critica ingiuriosa; ma essa non può eliminare i danni materiali che l'autore ha risentiti per effetto della critica e dei quali gli spetta il risarcimento, qualora dimostri che la critica fu ingiuriosa, e che tra essa e i danni esiste nesso di causa ed effetto (1).

**1572.** È stato anche riconosciuto il diritto dell'autore di dare pubblicità alle difese giudiziarie, prodotte davanti i Tribunali.

Tale condotta è legittima, poichè trova il suo fondamento non soltanto nel proposito da parte dell'autore di evitare o almeno attenuare il discredito che gli deriva dalla pubblicazione ingiuriosa (2), ma anche nell'articolo 32 dell'Editto sulla stampa.

Inoltre l'editore non può certo lamentarsi del danno che gli deriva, perchè è colpa sua, se l'autore ha dovuto difendersi dalla ingiuria che egli gli ha arrecata, con una pubblicazione atta ad offuscarne la fama.

---

(*Dalloz*, 1845, II, 86; *Sirey*, 1845, II, 308, con *Nota* del Devilleneuve), 5 aprile 1898 (*Dalloz*, 1899, I, 289); Appello Orléans, 9 giugno 1846 (*Ibid.*, 1846, II, 116); Trib. della Senna, 2 luglio 1834 (*Gaz. des Trib.*, del giorno successivo); 20 gennaio 1836 (*Sirey*, 1836, II, 287); 21 febbraio 1838 (*Gazette des Trib.*, del giorno successivo); 13 marzo 1845 (*Dalloz*, 1845, II, 86; *Sirey*, 1845, II, 309); 29 dicembre 1897 (*Dalloz*, 1899, I, 289).

(1) Si è disputato, se possa ammettersi il diritto di vedere pubblicata la risposta, qualora l'autore non giustifichi un interesse [cfr. Tribunale della Senna, 20 gennaio 1836 (*Sirey*, 1836, II, 287); Appello Parigi, 20 febbraio 1836 (*Ibid.*, 1836, II, 287; *Dalloz*, 1837, II, 136); 22 dicembre 1846 (*Dalloz*, 1847, II, 222); App. Riom, 14 gennaio 1844 (*Ibid.*, 1847, II, 221); Cass. 26 marzo 1841 (*Ibid.*, 1841, I, 138); 12 luglio 1884 (*Gaz. Pal.*, 1884, II, 646)]; o la risposta sia contraria ai buoni costumi [Trib. della Senna, 12, 19 e 26 marzo 1884 (*La Loi*, del 27 marzo successivo)]; o contenga ingiurie o diffamazioni [Trib. della Senna, 9 dicembre 1846 (*Dalloz*, 1847, IV, 389); 26 febbraio 1863 (*Ibid.*, 1863, III, 68); App. Riom, 14 gennaio 1844 (*Ibid.*, 1847, II, 221); App. Metz, 23 maggio 1850 (*Ibid.*, 1851, II, 55); Cassaz. 7 novembre 1834 (*Ibid.*, 1835, I, 179); 20 luglio 1854 (*Sirey*, 1854, I, 663)].

(2) Il Coviello, per es., diffuse, sopratutto nell'ambiente scientifico, la comparsa conclusionale, che presentò davanti la Corte d'appello di Napoli, nella causa che ebbe contro il Marghieri, e di cui ho parlato al n. 1547, nota 4, pag. 506 e seg. Giustamente il Fubini, op. citata, approva tale condotta.

**1573.** Inoltre l'autore ingiuriato, se abbia sperimentata l'azione penale, può chiedere che la sentenza di condanna sia pubblicata in qualche giornale molto diffuso, a spese del diffamatore. Tale mezzo è molto atto a riparare e mettere fine all'ingiuria (1), e quindi va accolta con favore ogni tendenza ad ammetterlo, *in jure condendo*, anche nei giudizi civili.

**1574.** Relativamente alla pubblicazione della sentenza nei giornali, in Francia si ritiene che la pubblicazione della sentenza di condanna sia utile ed esemplare riparazione civile, che, sul fondamento dell'art. 1036 Cod. proc. civ., può ordinarsi dal giudice in tutte le controversie, comprese quelle cui dà luogo la proprietà intellettuale (2).

**1575.** Da noi, in mancanza di una disposizione analoga a quella del Cod. proc. civ. francese, vi è chi ritiene che la pubblicazione della sentenza nei giornali sia ammessibile anche nei giudizi civili, perchè, come si è già detto, è una misura molto atta non solo a riparare il torto fatto all'attore e il danno che ha subìto dalla contraffazione, ma anche a frenare e a prevenire i fatti dannosi. Si è giunti anzi a ritenere che tale misura possa rendere *infectum* il *factum*. Ma se, contro tale esagerazione, vale il noto principio: « *factum infectum fieri nequit* », bisogna però convenire nell'opportunità di tale sanzione (3).

**1576.** D'altra parte si è ritenuto che la pubblicazione della sentenza possa essere disposta dal giudice penale, soltanto nei casi degli art. 49 dell'Editto sulla stampa; 185, 186, 296 e 399 Cod. penale (4), perchè solo in tali casi l'ha am-

---

(1) Cfr., al riguardo, L. Ferrara, *La pubblicazione giornalistica della sentenza come risarcimento di danni* (*Giur. it.*, 1903, IV, 116); Musatti, « *Factum infectum* » *come risarcimento* (*Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 922), nonchè la sentenza 5 aprile 1916 della Corte di cassazione di Roma (*retro*, n. 1557, pag. 510).

(2) Cfr. gli autori citati dal Ferrara, il quale, a pag. 120 e seg., dà anche dei cenni importanti sulle leggi tedesche ed austriache. Cfr. anche Trib. della Senna, 9 gennaio 1908 (*Gaz. des Trib.*, del 12 successivo).

(3) Merita quindi lode la Commissione italiana del 1901, che l'ha introdotta nel suo disegno di riforma (art. 57).

(4) Cfr. Cass. Roma, 13 febbraio 1894 (*Riv. pen.*, XXXIX, 1408; *Corte Suprema*, 1894, 912); e 5 aprile 1916 (*Giur. ital.*, 1916, I, 1, 514).

Cfr. altresì, nella dottrina, Bruno, op. cit., n. 235, in nota, pag. 690 e seguenti.

messa la legge, e perchè le spese che essa importa potrebbero superare il risarcimento dei danni dovuti.

A quali critiche si presti tale opinione si è già accennato (1), e non occorre quindi insistervi ulteriormente.

**1577.** La stessa questione, che si fa a proposito della pubblicazione della sentenza di condanna, si ripete per la soppressione dell'opera nella quale è contenuto l'addebito ingiurioso.

Non può dubitarsi che anche tale mezzo sia atto a riparare e a mettere fine all'ingiuria. Spesso anzi è l'unico mezzo, che possa fare raggiungere tale intento, poichè evidentemente non basterebbe qualunque cifra di risarcimento dei danni, quando si lasciasse sussistere la causa produttrice di nuovi danni e di nuovo discredito. Epperciò spesso è domandato dalle parti, anche in giudizio civile.

Ma, come si è visto a proposito della pubblicazione della sentenza di condanna, alcuni ritengono che la soppressione dell'opera possa essere disposta anche dal giudice civile (2). Altri invece ritengono che possa essere ordinata solo dal giudice penale (3). Essendo i medesimi gli argomenti addotti da ambo le parti, non mette conto di occuparsene ulteriormente.

## Sezione III.

### *Concorrenza illecita e sleale* (4).

**1578.** *Nozioni generali.*

Tra gli istituti meno discussi, che non hanno anzi ancora ottenuta la carta di cittadinanza nei trattati della proprietà

---

(1) Vedi *retro*, pag. 510, nota 3.

(2) App. Napoli, 28 gennaio 1909 (*Foro ital.*, 1909, I, 797).

(3) Cass. Roma, 5 aprile 1916 (*Giur. ital.*, 1916, I, 1, 514; *Foro ital.*, 1916, I, 783).

(4) Numerosi sono i Trattati sulla concorrenza, ma quasi tutti si limitano a quella relativa al commercio e all'industria, e toccano di sfuggita quella relativa alla proprietà intellettuale.

Cfr. tuttavia, Amar, *La concorrenza sleale in materia libraria* (*Temi ven.*, 1881, pag. 461, 473, 485); Bozzini, *La concorrenza illecita nei traffici*, Milano 1904; Chenevard, *Traité de la concurrence déloyale en matière industrielle et commerciale*, Genève-Paris 1914; Giannini, *La concorrenza sleale* (*Della concorrenza sleale in senso proprio o extracontrattuale*),

intellettuale, sono certo la concorrenza illecita e la sleale (1). Eppure esse sono state molte volte applicate dalla giurisprudenza, riuscendo così a risultati pratici importanti.

**1579.** Pure dovendo, per brevità, presupporre note le nozioni generali intorno alla concorrenza, mette conto richiamare almeno la distinzione tra la concorrenza illecita e la sleale.

---

Napoli 1898, e *La concorrenza illecita* (*concorrenza anticontrattuale*), Napoli 1902; MOREAU, *Traité de la concurrence illicite*, Bruxelles-Paris 1904; RAMELLA, *Concorrenza illecita nella stampa periodica*, Torino 1905; VALLOTTON, *La concurrence déloyale et la concurrence illicite*, Lausanne 1895, nonchè i numerosi autori citati da CHENEVARD, op. cit., pag. XIII e seguenti.

(1) Mette appena conto di rilevare che la trattazione di questo argomento riesce necessariamente incompleta, poichè la frode scopre sempre nuovi mezzi per attuare la concorrenza. Cfr. al riguardo, CHENEVARD, op. cit., vol. II, n. 784, pag. 739.

La Corte di appello di Napoli, nella famosa sentenza del 27 novembre 1905 (*Diritto e Giuris.*, XXI, 1906, 959; *Il Filangieri*, 1906, 58; *Foro ital.*, 1906, I, 42; *Giur. ital.*, 1906, I, 2, 134; *La Legge*, 1906, 1285; *Mon. Trib.*, 1906, 69), ha creduto di riparare all'inconveniente, distinguendo tra i *mezzi* e le *forme* della concorrenza. A mio avviso però tale proposta non elimina la difficoltà.

Invero non basta dire che infiniti sono i mezzi dolosi di concorrenza, capaci di ingannare la buona fede del pubblico, e che la concorrenza sleale è unica nella sua sostanza e si concreta in un'azione fraudolenta, operante nell'àmbito dell'espansione del commercio o dell'industria altrui, diminuendola e danneggiandola a profitto del concorrente *fraudator*. Di ciò non si può certamente dubitare, ma non può nemmeno porsi in dubbio che la trattazione completa dell'argomento non possa aversi, se non toccando tutti i mezzi con cui la concorrenza si attua, e purtroppo ciò non può farsi. « I mezzi sono innumerevoli — leggesi nella detta sentenza —, quali possono escogitarsi dalle menti dei frodatori...; divengono sempre più sottili e subdoli, a misura che si accrescono e l'esperienza mercantile e le relazioni degli speculatori fra loro e la pratica degli stratagemmi della speculazione e l'espansione del commercio e delle industrie e le occasioni propizie; e mutano e si perfezionano secondo le circostanze speciali di fatto, i mezzi di pubblicità, le sottili escogitazioni del *fraudator;* si rinnovellano o si trasformano, assumono apparenze legittime e ingannatrici; alcuni sono derelitti, perchè troppo conosciuti e non più efficaci; altri però ne sorgono più potenti e più perfezionati; talvolta sotto l'apparenza dell'ingenuità e della buona fede si cela la perfidia e l'inganno; sotto l'aspetto delle note distintive, la confusione dei prodotti; nello studio delle differenze si nasconde l'industria fine della frode ».

Non a torto perciò, come ritiene il GIANNINI, *La concorrenza sleale*, pag. 27 e seg., ha avuto fortuna la frase, che la concorrenza assume, come Proteo, svariatissime forme (cfr. KOHLER, *Das Recht des Markenschutzes*, pag. 70, Wurzburg 1884).

La concorrenza sleale è attuata col proposito fraudolento, da parte del concorrente, di usurpare i diritti altrui o di ingannare la pubblica fede. Nella concorrenza illecita invece si riscontra soltanto la colpa dell'agente, il quale ha omesso le norme ordinarie di diligenza, nell'esercizio della propria attività, ed è riuscito così ad avvantaggiare sè stesso e a recare danno ad altri (1). Si noti, per altro, che il risultato è presso a poco identico a quello della concorrenza sleale, il che rende necessaria la reclamata riforma delle leggi vigenti, le quali non solo non colpiscono penalmente la concorrenza illecita, ma non hanno sanzione civile più rigorosa dell'articolo 1151. Siccome però si tratta di questione *de jure condendo*, non è il caso di occuparsene (2).

**1580.** Il diritto vigente è, nella subbietta materia, assai imperfetto. Invero sono colpiti penalmente pochi atti di concorrenza sleale, e non vi è sanzione per quelli di concorrenza illecita, sicchè deve dichiararsi assai benemerita la giurisprudenza, perchè ha applicato loro l'art. 1151 Cod. civile.

**1581.** La lamentata imperfezione impedisce di dividere la materia nelle due parti di cui consta (concorrenza sleale e illecita). Si ritiene perciò opportuno trattarne in unica sezione, anche per fornire al futuro legislatore gli elementi necessari per accogliere gli istituti in disputa, nella legge sulla proprietà intellettuale.

**1582.** ***Se siano ammessibili la concorrenza sleale e la illecita in tema di proprietà intellettuale.***

Ho detto più volte, che tutto ciò che forma il patrimonio intellettuale di un popolo, tutta la coltura moderna è liberamente utilizzabile da chicchessia: è lecito leggere, ammirare l'opera che altri ha pubblicata; applicarne i principî in,

(1) Quest'ultima forma di concorrenza è meno frequente dell'altra, specie in materia di proprietà intellettuale; ma mena, come la prima, alla risarcibilità dei danni prodotti dal concorrente, e all'obbligo di eliminarne le cause.

(2) Cfr. al riguardo, Chenevard, op. cit., vol. I, pag. 49 e seg.; Coquet, *Les indications d'origines et la concurrence déloyale*, pag. 29, Paris 1913, e la magistrale *Relazione* di E. Venezian al disegno di legge sulla concorrenza sleale, elaborato dalla Commissione Reale italiana del 1906 (*Atti* della Commissione, vol. II, pag. 581 e seg.).

ogni contingenza della propria vita; prenderla come punto di partenza di studî e ricerche (1).

Ogni opera dell'ingegno umano risulta da una parte dal lavorio e dal progresso conseguito dalle generazioni; dall'altra da quello che l'autore abbia potuto versarvi di attività sua personale. Nè d'altronde alcuno potrebbe impedire ad altri di dedicarsi ai suoi stessi studî o di trattare il medesimo argomento. La libertà di lavoro e di concorrenza; la utilizzazione del patrimonio intellettuale dell'umanità sono dunque innegabili nel mondo moderno.

**1583.** Ma se non si può dubitare che si possano liberamente utilizzare le opere altrui, è certo altresì che questo diritto del pubblico non può giungere fino ad usurpare la fama e la clientela dell'autore, mediante la confusione delle opere sue con quelle del concorrente. In tal caso non si tratta di utilizzazione di opere altrui, ma di appropriazione illegittima di esse, poichè da una parte si cerca di ottenere fraudolentemente lo smercio delle proprie opere a danno delle altrui, sfruttando o deprimendo il valore di queste (2); dall'altra vi è un'orditura di mezzi fraudolenti, idonei ad indurre in tale inganno il pubblico. Insomma da un lato vi

(1) « Quando l'opera è pubblicata, scrive Ascoli (*Riv. dir. civ.*, 1910, 101), l'esclusivismo cessa per volontà stessa dell'autore, il quale vuole esercitare una certa influenza sul pubblico, e questa influenza è appunto quella appropriabile, non ostante qualunque più rigorosa tutela del diritto di autore ». E a sua volta il Brugi, *Lecita appropriazione di idee altrui e diritto di autore* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 124), scrive: « *Nella legge* non vi è che un regolamento di conseguenze economiche della pubblicazione di un'opera dell'ingegno umano. Son relazioni tra l'autore e l'editore, non con i terzi, non con la grande anonima collettività, che può assimilarsi il contenuto del libro !..... Quel godimento della collettività sarà sempre relativo alla maggiore o minore forza di intelletto del lettore... e comprende certamente il diritto di trarre vantaggio dall'opera dell'ingegno pubblicata. Si apre così un campo indefinito alle appropriazioni delle idee altrui. Come si hanno continue applicazioni delle dottrine di scienze fisiche e chimiche (ne risentiamo tutti i giorni i vantaggi), così vi è una meno nota e meno discernibile, ma continua applicazione d'idee dei pensatori, dei filosofi, degli scrittori: qui il brevetto delle applicazioni è impossibile. Anzi queste idee acquistano molte volte nella civile società un'importanza maggiore nelle loro applicazioni che nella forma pura in cui si manifestarono nella mente dello scienziato... ».

(2) Servono allo scopo tutti i mezzi: anche le indicazioni mendaci, concernenti l'anno di pubblicazione dell'opera.

è l'illecito arricchimento; dall'altro il danno materiale, sia pure solo eventuale e possibile, di colui al quale si fa la concorrenza (1).

**1584.** Occorre anche richiamare l'attenzione dello studioso sulla natura giuridica della proprietà intellettuale.

Ritenuto applicabile in materia il concetto di proprietà, è indifferente se la usurpazione dell'opera altrui sia avvenuta con dolo o con colpa dell'agente, o se abbia o meno prodotto danno: ogni usurpazione è illecita. Ne deriva che, anche in materia di proprietà intellettuale, si debbano reprimere la concorrenza illecita e la sleale.

**1585.** E invero non occorre ripetere che la legge in argomento si limita a regolare la pubblicazione, la riproduzione e lo spaccio dell'opera; a disciplinare insomma le conseguenze economiche, che sorgono per il fatto della pubblicazione. Tutto ciò che riguarda il cosidetto *diritto personale* dell'autore; tutto ciò che riguarda i diritti della collettività, non ha avuto ancora sanzione legale, ma è opera sapiente della dottrina e della giurisprudenza, che ha saputo colmare le lacune della legge, con una interpretazione equa e giusta. Caduta l'opera nel dominio pubblico, ognuno può riprodurla e spacciarla per suo conto. Ma se si venisse a ledere il diritto personale dell'autore (2); se si usurpasse soltanto il titolo e il nome dell'autore, per far passare per opera di questi la propria opera scadente e banale, e per attrarre quindi illegittimamente a sè il gran pubblico dei lettori, l'autore deve potere invocare la repressione del grave attentato ai suoi diritti; e, *a contrario*, non si può dire che si sia fatto uso legittimo e corretto delle facoltà accordate dalla legge.

Fino a che l'uso sia legittimo, perchè contenuto nei limiti segnati dalla legge, nessuna doglianza può muoversi contro il riproduttore; ma quando egli esorbiti dalle facoltà concessegli dalle leggi, e violi i diritti altrui, compie *eccesso di uso*, *abuso*, che perciò deve essere vietato.

---

(1) Basterà ad attuare la concorrenza il danno morale, accompagnato dall'illecito arricchimento del fraudato? Io ritengo di sì, perchè anche il danno morale si traduce di solito in danno materiale. Del resto è molto difficile stabilire nettamente queste distinzioni.

(2) Come se, per es., l'opera fosse riprodotta con tagli, variazioni ed aggiunte che la deturpassero.

**1586.** Come ho già detto, il riconoscimento di tali principî è opera sagace e sapiente della dottrina e della giurisprudenza moderna, che si sono mostrate davvero conscie dell'alta funzione che sono chiamate ad adempiere nell'ordinamento giuridico. È nota infatti la tendenza dell'individuo a conquistare a grado a grado i diritti che gli sono stati disconosciuti.

Appunto perchè si tratta di diritti che non sono stati mai protetti dall'ordinamento giuridico, le prime leggi che li sanzionano sono di regola incerte, e provvedono ai casi che hanno richiamato più energicamente l'attenzione del legislatore. Ben presto però si manifestano nuovi bisogni. Dapprima la giurisprudenza cerca di soddisfarli, piegando la nuda formula legislativa alle nuove esigenze. Ma giunge il momento nel quale anche la giurisprudenza progressiva si manifesta impotente a regolarli; ed allora interviene nuovamente il legislatore e detta la norma legislativa, destinata ad attuare, per quanto più sia possibile, la corrispondenza tra il diritto e la vita, così come questa si è venuta evolvendo.

**1587.** Una elegante applicazione di tali principî è data dalla materia in esame.

La proprietà intellettuale è stata bensì regolata da una legge, che è monumento insigne del fine senso giuridico di Antonio Scialoja; ma oramai occorre fare altri passi. Non bastano più le sanzioni relative ad ogni forma di contraffazione. Ben presto sono state scoperte nuove vie, per offendere i diritti degli autori, e quindi si è reclamato a grande voce la determinazione della linea di separazione tra la illecita e la lecita utilizzazione delle opere altrui (1). Finalmente la frode dei contraffattori ha scoperto nuovi mezzi per attentare alla proprietà intellettuale, sfruttando il credito e il nome dell'autore, e sono sôrte così la concorrenza illecita e la sleale. E siccome esse non erano espressamente vietate nella legge speciale, la prima indagine della dottrina e della giurisprudenza fu, se dovessero essere o non vietate; e, nell'affermativa, in quale principio giuridico dovesse ricercarsi il loro divieto.

---

(1) Però, a mio avviso, tale linea di separazione deve essere riserbata all'opera sagace della giurisprudenza.

**1588.** Che la concorrenza sleale debba essere vietata anche in materia di proprietà intellettuale, è, salvo qualche autorevole eccezione, generalmente ammesso dalla dottrina e dalla giurisprudenza italiana e straniera (1). E a ragione, poichè, se tale istituto consiste nel proposito di sfruttare la fama del concorrente con una serie di mezzi fraudolenti, diretti ed atti a diminuire lo spaccio dell'opera altrui, e ad aumentare la vendita dell'opera propria, è chiaro che un analogo risultato possa aversi anche relativamente alle opere dell'ingegno. Infatti può verificarsi il caso, che alcuno non si limiti a riprodurre meccanicamente l'opera altrui — nel che, se illecitamente commesso, consiste la contraffazione — ma ne muti il titolo, o, anche sotto lo stesso titolo, la pubblichi sotto il suo nome. In tale caso si ha la confusione di due prodotti, che è uno dei mezzi tipici adoperati in tema di concorrenza illegittima. Lo stesso può dirsi quando alcuno si approprî dell'altrui titolo specifico, per diffondere una sua opera e creare confusione con altra molto pregiata. Lo stesso di tutti quei mezzi denigratori dell'opera altrui, nei quali si concreta l'*elemento obbiettivo* della concorrenza sleale.

E quando a questo *elemento obbiettivo*, che deve essere in rapporto di mezzo al fine propostosi dal *fraudator*, e che deve essere idoneo a trarre il pubblico in inganno, si unisce l'*elemento subbiettivo* dell'agente, non può dubitarsi che versiamo proprio in tema di concorrenza sleale.

**1589.** Ma d'altra parte, in qualche raro caso, manca il proposito fraudolento di invadere la sfera giuridica dei diritti altrui: il che può avvenire quando il concorrente non abbia usata la prudenza indispensabile nella vita giornaliera. In tal caso si avrà sempre quasi-delitto civile, contro cui possono essere ugualmente dirette l'azione negatoria e quella di indennità, le quali non possono essere confuse tra loro, avendo estensione e portata ben diverse.

Infatti la prima è diretta solo al riconoscimento del diritto proprio e al divieto di ogni atto lesivo di esso. La seconda mira ad ottenere il risarcimento dei danni contro

---

(1) Cfr., al riguardo, App. Milano, 14 dicembre 1874 (*Mon. Trib.*, 1875, 164); App. Torino, 23 febbraio 1880 (*Foro ital.*, 1880, I, 758).

il doloso e colposo violatore della nostra proprietà, e di regola comprende in sè anche l'azione proibitoria (1).

Adunque occorre anche qui, come del resto anche per il diritto comune, distinguere se i danni siano stati prodotti da dolo o da colpa.

Si osservi per altro che, se in materia commerciale, è abbastanza raro il caso di una semplice concorrenza colposa, ben più raramente ciò avviene in materia di proprietà intellettuale, poichè è molto difficile che due opere dell'ingegno nascano perfettamente simili, anche nella forma, da due menti diverse: quando ciò avvenga, vi è una grave presuzione di illegittimità contro di chi abbia dopo dell'altro pubblicata la stessa opera, assumendone per suo conto la paternità. Caduta l'opera nel dominio pubblico, è lecito a chicchessia riprodurla, senza violare i diritti dell'autore; ma a niuno è lecito mai sfruttarne la virtù commerciale, sostituendole altra opera di minor pregio, perchè così viene a violare il diritto morale dell'autore e ad ingannare il pubblico.

Insomma la *rei vindicatio* dell'opera dell'ingegno, che lo Jhering riteneva impossibile, si verifica talvolta, come bene hanno osservato i professori Fadda e Bensa (2), perchè può trattarsi non di *concorrenza*, ma di *esclusione assoluta* del vero autore dell'opera. Nè può dubitarsi che, nella specie, si verificherebbe una concorrenza sleale a danno dell'autore.

**1590**. La questione però non potrà ritenersi sicuramente decisa in un senso o nell'altro, fino a quando l'istituto in argomento non verrà inquadrato nel sistema del diritto.

**1591**. Varie teoriche sono state sostenute al riguardo.

**1592**. Alcuni infatti sostengono che la concorrenza rappresenti una specie di danno ingiusto, e che perciò le si

---

(1) V. Scialoja, nella famosa causa *Saxlhener, Janos, ecc.* contro *Giommi*, sostenne a ragione che, come a difesa della proprietà mobiliare e immobiliare vi è l'azione negatoria, che prescinde affatto da qualunque indagine di dolo o di colpa, così devono valere gli stessi principî anche in materia di proprietà industriale, e che perciò, pure in mancanza di dolo e di colpa, si possa intentare un'azione negatoria, diretta, cioè, al riconoscimento del diritto proprio e al divieto di ogni atto lesivo di esso. Lo stesso può dirsi, a mio avviso, anche per la proprietà intellettuale.

(2) *Note* a Windscheid, vol. I, pag. 657.

debbano applicare le sanzioni del delitto e quasi-delitto civile (1).

**1593.** Altri, ritenuta a ragione insufficiente tale teorica, che regolerebbe soltanto la riparazione del danno già verificatosi, hanno fatto appello all'equità, alla buona fede, e alla morale, che non possono permettere l'uso di mezzi fraudolenti, per togliere ad altri la propria clientela (2).

**1594.** Altri parlano di un *diritto reale* del concorrente, che consisterebbe nelle relazioni tra lui e la sua clientela, e che deve essere protetto dalle norme sancite per la proprietà materiale (3).

**1595.** Altri infine trovano la base per la determinazione dell'illecito nella concorrenza, nella violazione del diritto altrui, commessa mercè abuso del proprio diritto (4). Ed osservano che senza dubbio il principio di libertà pervade ed anima tutto il mondo moderno, sicchè la libertà di concorrenza è innegabile; ma tale libertà non può nè deve divenire licenza; deve essere contenuta nei limiti assegnatile dalla legge, perchè altrimenti non vi ha concorrenza nè libertà, ma abuso di concorrenza, abuso di libertà.

**1596.** La semplice enunciazione delle varie teoriche basta a stabilire quale di essa merita di essere accettata.

Infatti non si può accettare la teorica, secondo la quale il danno deve essersi già verificato, perchè è in pratica affatto

---

(1) Cfr. ALLART, *Traité théor. et prat. de la concurrence déloyale*, n. 4, Paris 1892; AMAR, *Dei nomi, dei marchi, ecc.*, n. 25 e seg.; BERT, *De la concurrence déloyale*, n. 11, Paris 1888; BOSIO, *Trattato dei marchi e segni distintivi di fabbrica*, pag. 565 e seguenti.

(2) Tribunale misto di Alessandria di Egitto, 17 marzo 1894; Corte d'appello Parigi, 29 dicembre 1852 (*Dalloz*, 1853, III, 163); BOSC, *Essai sur les éléments constitutifs du délit civil*, pag. 106, Paris 1901; WERMERT, *Ueber den unlaut. Wettbewerb*, n. 1, Halle 1895.

(3) BARBIER, *De la concurrence déloyale*, pag. 40, Paris 1895, e, con maggiore efficacia di dimostrazione e precisione giuridica, DE NOTARISTEFANI, *In tema di concorrenza sleale*, pag. 99 e seg. Nello stesso senso può citarsi il GIANNINI, *Della concorrenza sleale*, pag. 48 e seg., che parla però di ingiuriosa lesione della proprietà immateriale del concorrente, e costruisce la teorica con molto senso critico.

(4) LAURENT, *Principes de droit civil*, vol. XX, pag. 493; CHIRONI, *La colpa contrattuale*, 2ª ediz., pag. 535 e seg.; BOZZINI, op. cit., pag. 37 e seg.; Cass. Roma, 10 novembre 1905, *Vasari* c. *Spisà* (*Boll. pr. int.*, 1907, 22; *Cass. Unica civile*, 1905, 420; *La Legge*, 1906, 112; *Rassegna comm.*, 1905, III, 272).

insufficiente. E nemmeno si può accettare la teorica che fa ricorso ad un principio di equità, perchè tale principio è per sè stesso assai incerto. Infine il diritto reale tra il concorrente e la clientela ha solo la parvenza di una classificazione scientifica.

**1597**. A mio avviso, l'ultima teorica evita ogni difficoltà. Essa infatti trova la illiceità nella violazione del proprio diritto, commessa mercè abuso del diritto di concorrenza. Non è dunque indispensabile che siasi già verificato il danno, per proporre l'azione; ma basta che siavi l'abuso del diritto di concorrenza, che abbia condotto all'usurpazione dell'altrui diritto di proprietà commerciale, industriale o intellettuale.

**1598**. Certo non si può qui immorare sulla teorica dell'abuso del diritto (1). Mi preme però notare, che essa risponde benissimo alla lotta, innegabile nella vita moderna, tra il diritto individuale e il diritto sociale, sicchè non si può disconoscere che, almeno *in jure condendo*, sarebbe utile porre all'esercizio dei diritti le limitazioni reclamate dalle esigenze della morale e della convivenza sociale. La dottrina in argomento ha per iscopo di rimpiazzare in qualche modo l'*exceptio doli generalis*, non ammessa nel Codice civile (2); e sopratutto di opporsi all'esercizio di un diritto, allorchè esso costituirebbe un puro procedimento di *chicane*. Insomma la repressione dell'abuso del diritto tende a soddisfare la buona fede, e ad impedire l'uso stretto del diritto, allorchè esso non potrebbe procurare che un vantaggio insignificante agli interessati, con gravi sacrificî da parte dell'obbligato.

**1599**. Concepito così l'abuso del diritto, ne è facile l'applicazione alla teoria della concorrenza. La morale sociale rappresenta il limite all'esercizio del diritto. Ora, quando

---

(1) La letteratura giuridica in argomento è ricchissima. Cfr. specialmente: Bosc, *Essai sur les éléments constitutifs du délit civil*, Paris 1901; Porcherot, *De l'abus du droit*, Dijon 1901 [e su di essi Charmont (nella *Revue trim. de dr. civ.*, 1902, 113 e seg.)]; Josserand, *De l'abus du droit*, Paris 1905; Desserteaux, *Abus du droit ou conflit de droit* (*Rev. trim.*, 1906, 119); Chironi e Abello, *Trattato di diritto civile*, vol. I, pag. 579; N. Coviello, *Manuale di diritto civ. italiano*, vol. I, pag. 471 e seg.; ecc.

(2) Cfr. al riguardo, l'interessante studio di Jean Lestra, *De l'action de dol en droit romain et de la concurrence déloyale en droit français*, Lyon 1879.

alcuno sia mosso non da interesse, ma dallo scopo unico o principale di offendere altri, la sua azione non è fondata sulla *utilità*, ma sull'*ingiuria*, che, come bene osserva il Chironi (1), è ancor più riprovevole, quando è occultata dall'apparenza della legittimità. E nei fatti di concorrenza ai quali si è accennato, è evidente lo scopo di nuocere altrui con mezzi fraudolenti, sicchè l'*ingiuria*, più che l'*utilità*, è lo scopo dell'atto.

Si noti inoltre che, nella concezione dell'atto illecito, hanno grande influenza le idee sociali, gli usi, lo sviluppo scientifico ed artistico della nazione, la qualità e la intenzione delle parti (2). La vecchia teorica della colpa aquiliana è battuta in breccia da nuove teoriche, che pure si prestano a tante e gravi obbiezioni. Ma è certo che la sfera dei diritti individuali è limitata dai diritti degli altri consociati, e che si abusa del proprio diritto, quando si eccedono le facoltà in esso contenute e si reca così danno all'autore. Adunque, non perchè si abbia diritto di riprodurre l'opera altrui, perchè caduta nel dominio pubblico, si può farla passare per propria, usurpando così la fama dell'autore, ed esercitando verso di lui una concorrenza sleale: tale conseguenza è inammessibile, perchè non solo si danneggerebbe l'autore, ma si lederebbe il suo diritto alla paternità dell'opera.

**1600**. Malgrado che la cosa appaia evidente, al lume del buon senso e della logica giuridica, non mancano però i dissensi. Il Tribunale di Roma (3), per es., ha deciso che, in materia di opere dell'ingegno, non possa applicarsi la concorrenza sleale: « Non può parlarsi di concorrenza sleale, se non nell'àmbito di diritti tra loro in conflitto. Essa perciò è ammessa nella comune materia commerciale, ove l'attività industriale di ciascuno si investe in prodotti che prendono vita e forma nella sfera esclusiva di dominio del produttore, e pertanto riceve in essi, sino dall'origine, immediata protezione giuridica. Ma nel campo delle opere dell'ingegno, la situazione è ben altra. Qui vige il principio opposto, che, cioè, ove faccia difetto la riserva, non vi hanno diritti che

(1) *Colpa contrattuale*, pag. 652.
(2) Cfr. la dimostrazione fattane dal Bosc, op. cit., pag. 161 e seg.
(3) Sentenza 31 dicembre 1906 (*Foro ital.*, 1907, I, 468).

possano spettare esclusivamente ai singoli individui, ma sibbene idee e rapporti che costituiscono il patrimonio intellettuale di tutta la consociazione. Di guisa che l'opera non riservata è nel pieno dominio pubblico ed ognuno può farne quel che vuole; l'autore non può lagnarsi nè in virtù di un diritto di proprietà, perchè non ne ha alcuno, nè nell'interesse dell'arte, perchè è una entità ideale di cui nessuno ha il monopolio ».

**1601.** Ho voluto di proposito scegliere questa sentenza del Tribunale di Roma, perchè pone il principio e lo risolve nettamente, senza mezzi termini. — A mio avviso però non può consentirsi nell'opinione accolta dal Tribunale di Roma.

**1602.** Parmi invero che questo si sia fatto trascinare in equivoco da altra disputa. È noto infatti che uno dei più gravi rimproveri che si muove alla legge vigente dei marchi di fabbrica e di commercio, è che essa sia perfettamente inutile, visto che i proprietari dei marchi non registrati hanno eguale tutela. Il Tribunale, nel decidere la causa in esame, si è posto dal punto di vista del critico di quella giurisprudenza: ha creduto, cioè, di dovere e di poter sfuggire l'inconveniente suddetto in materia di proprietà intellettuale. Ciò spiega perchè nella sentenza si è contrapposta l'attività industriale alla intellettuale. Ciò spiega perchè si è finanche affermata più intensa la protezione per i prodotti dell'industria e del commercio che per le opere dell'ingegno. Eppure non avrebbe dovuto istituirsi una contrapposizione tra le due attività, bensì si sarebbe dovuto dire che, come il diritto di godimento del prodotto commerciale acquistato non si estende al segno distintivo che ne indica la provenienza, così il diritto di uso dell'opera dell'ingegno non si estende al nome del suo autore.

**1603.** Nè basta, poichè in un altro errore è incorso il Tribunale di Roma, il quale non ha distinto l'àmbito della *contraffazione* da quello, che pure è tanto diverso, della *concorrenza sleale*. Passati i tre mesi di cui all'art. 27 del Testo unico vigente, senza chiedere la riserva, è lecito a chiunque di riprodurre l'opera, e *l'uso personale* del riproduttore è anzi garentito, anche se l'autore faccia la tardiva dichiarazione dei suoi diritti nel termine di 10 anni. Ma quando

l'opera è nel dominio pubblico, e, *a fortiori*, allorchè trovasi ancora nel dominio esclusivo dell'autore o dei suoi successori, non è lecito ad alcuno sfruttarne la notorietà, per dare credito, importanza e smercio ad altra opera, che con quella non abbia nulla da vedere, o per usurparne la paternità. Liberissimo ognuno, quando l'opera sia caduta nel dominio pubblico, di riprodurla, di eseguirla, ecc.; ma a nessuno deve essere lecito pubblicare una sua opera sotto il titolo e il nome di altro autore, o pubblicare sotto il suo nome tutta o parte dell'opera altrui, perchè non deve nè può trarre profitto dalla reputazione di questi, e ingenerare equivoco e confusione tra le rispettive opere (1). Si tratta quindi di campi ben distinti, e solo il fatto di averli confusi ha potuto indurre il Tribunale di Roma nell'errore sopra rilevato (2). Invero la caratteristica essenziale della concorrenza sleale consiste nel volere attrarre a sè con male arti l'altrui clientela, cercando di far nascere confusione tra i prodotti proprî e quelli del concorrente. Ora, quando ciò si riscontri per le opere dell'ingegno, non vi è alcuna ragione per negar loro la tutela che unanimemente si riconosce ai prodotti industriali, i quali certo non hanno alcun titolo per meritare una maggiore protezione. Insomma ogni questione di concorrenza sleale si riduce sempre ad una pura questione di fatto, nel senso che occorre esaminare se, con fatti estrinseci

---

(1) Giustamente per la Cass. di Torino, 17 luglio 1906 (*Bollettino della proprietà intellettuale*, 1907, 279), « la legge speciale per la tutela delle opere dell'ingegno è sopratutto intesa a determinare quali opere debbano considerarsi tali e fino a qual tempo debba durare il diritto che essa riconosce ai loro autori. Ma il diritto di proprietà, che consiste nella prerogativa di godere della cosa propria, esiste per sè indipendentemente dalle formalità prescritte per godere dei diritti di autore.

« Chiunque può riprodurre opere altrui per le quali o non furono riservati o cessarono di esistere i diritti d'autore: ma non è lecito ad alcuno usurpare il nome dell'autore e far passare per propria l'opera non sua traendone indebito lucro.

« Quando l'imitazione ed il plagio effettuati con arti illecite e colpose siano tali da produrre la confusione e l'equivoco creando una concorrenza sleale e dannosa, è giusto che il danneggiato fondi la sua azione sulla colpa civile e non sul fatto della contraffazione prevista dall'art. 32 della legge speciale ».

(2) In senso conforme, cfr. ANGELINI ROTA, in *Nota* alla detta sentenza (*Foro ital.*, 1907, I, 468).

materiali ed obbiettivi, si sia creata la confusione dei prodotti, e stornata con mezzi illeciti l'altrui clientela (1).

**1604.** E nella specie decisa dal Tribunale di Roma la concorrenza illecita erasi evidentemente verificata, perchè si era fatta passare per opera di D. Perosi quella che di lui non era, sfruttandone così la virtù commerciale. Il fine di non ricevere, non essere stata, cioè, eseguita, per la *Risurrezione di Cristo*, la dichiarazione di riserva nel termine legale, è affatto inconcludente, perchè, anche l'opera caduta nel dominio pubblico, è tutelata contro le male arti di ogni illegittimo concorrente. In tal caso l'autore non ha bisogno di invocare il suo diritto di proprietà dell'opera, perchè esso gli è sfuggito; nè si deve appigliare all'interesse dell'arte, perchè non può farsene patrono, ma basta che invochi il diritto morale, personalissimo, che ha sull'opera sua; basta che dica non volere che passi per sua l'opera di altri, e che il suo nome e la sua fama siano illecitamente sfruttati (2); e basta che agisca per il danno, che la concorrenza in argomento gli ha prodotto (3).

(1) Ben disse la Cassazione torinese, nella citata sentenza: « Non sono soltanto i prodotti industriali nei rapporti di coloro che vendono, che possono formare tema di sleale concorrenza; ma altresì il prodotto intellettuale, che, come è suscettivo di risultati economici a vantaggio del suo autore che di tale utilità non può essere privato, non altrimenti del prodotto dell'industria, può essere causa di concorrenza sleale e dannosa, e sfruttato in un interesse economico quale oggetto di commercio ».

(2) Talvolta si riproduce l'opera di un autore noto, modificandola o adattandola, in vista di uno scopo determinato. Così il Ricci riprodusse parecchie opere musicali della Casa Ricordi, adattandole a bande musicali e per pianoforte. La Corte di appello di Napoli, 6 novembre 1907 (*Boll. della prop. intell.*, 1908, 416), ravvisò nella fattispecie, con motivazione poco esatta, i tentativi punibili di contraffazione e di spaccio abusivo: « Non può mettersi in dubbio che evvi il dolo, che si desume implicito nel fatto — *dolus in re ipsa* —, dato l'intento commerciale e il fine di lucro dell'imputato; e che evvi il danno, *poichè la sleale concorrenza paralizza nella Casa Ricordi l'uso dei suoi diritti industriali*, diritti che, acquisiti nei modi di legge, debbono serbare la originale integrità ». È evidente che si è confuso il nostro istituto con la contraffazione e con lo spaccio abusivo, per passare sulla dimostrazione del danno, che del resto non era nemmeno richiesta.

(3) Da ciò che è detto nel testo risulta che atti della specie di quelli sui quali ebbe a pronunziarsi il Tribunale di Roma, cioè *usurpazione del nome*, dànno luogo, di solito, a due azioni: l'azione di *concorrenza sleale*, se si agisce per ottenere il risarcimento dei danni; quella *inju-*

**1605.** Contro l'applicabilità nella nostra materia della concorrenza sleale si è anche pronunciato il Piola-Caselli (1), osservando che l'indirizzo teorico è antitetico all'indirizzo legislativo; che la parsimoniosa tutela della legge corrisponde agli interessi della collettività; e che quando effettivamente si verificano condizioni speciali che rendono applicabili i principî della concorrenza sleale, andiamo fuori dal sistema oggettivo e formale di una proprietà immateriale, ed entriamo nel sistema soggettivo e sostanziale della repressione della frode e della colpa e della protezione dell'umana personalità.

**1606.** Basta quest'ultima osservazione per convincere chicchessia della fallacia e della incertezza di tale dottrina.

La tendenza odierna si manifesta, salvo qualche lieve dissenso, per fare della concorrenza sleale un vero e proprio delitto penale: per darle, cioè, una portata più rigorosa, sebbene meno elastica del delitto e quasi-delitto civile. E quando si sarà raggiunto tale risultato, la tutela legislativa diverrà oggettiva e formale, perchè si potrà prescindere da ogni dimostrazione di danno (2), e forse anche da quella del dolo, che potrà ravvisarsi *in re ipsa*, salva la prova contraria a carico del concorrente. Che se anche si volessero, cioè, prevedere e punire non *le varie specie della concorrenza*, ma

---

*riarum*, diretta alla reintegra pura e semplice del diritto morale leso. Può però verificarsi il caso che si abbia diritto ad intentare soltanto questa seconda azione. Ciò avverrebbe qualora al fraudato si fosse attribuita un'opera che sia un capolavoro, ma di autore poco noto. Tale fatto lederebbe il diritto morale dell'autore, ma non attuerebbe concorrenza alle altre opere sue, ed anzi ne agevolerebbe lo smercio, per la maggiore reputazione che ne avverrebbe al suo nome.

Tale importantissima osservazione è sfuggita tanto al Tribunale di Roma, quanto all'avv. Angelini Rota; ma non è perciò meno esatta.

(1) Op. cit., pag. 598 e seguenti.

(2) A ragione il Bozzini, op. cit., pag. 127, osserva: « Il far dipendere dal danno avverato la sanzione della concorrenza illecita sarebbe fecondo di gravissimi pericoli per la pubblica fede e per la lealtà dei traffici e per l'interesse privato stesso, poichè dovrebbe attendersi con le mani in mano che la illegittima manovra abbia raggiunto il suo pieno effetto, diffondendo la sfiducia nel mercato, incoraggiando, con l'esempio, la disonestà, producendo al concorrente leso un pregiudizio talora irreparabile, e risolvendosi in fondo in un gravissimo danno anche per l'autore che, non arrestato a tempo, dovrebbe sottostare ad indennizzi enormi, per atti commessi talvolta in buona fede o per semplice negligenza ».

*i mezzi* coi quali essa si attua (1), si dovrebbe però stabilire che, in mancanza dei requisiti essenziali dell'azione penale, potrebbe essere sperimentata l'azione civile, se non sotto forma di un'azione d'indennità, almeno sotto forma di un'azione negatoria. Ed anche in tale caso si avrebbe una tutela oggettiva e formale, contrariamente a quello che ne pensa il Piola-Caselli, il cui errore per altro deriva dal non volere convenire che ci troviamo di fronte ad una proprietà immateriale. Tale errore è tanto più grave in lui, in quanto che egli riconosce che tale è la tendenza della scuola moderna; ma la dichiara in contraddizione con la tendenza legislativa. Nè può indurmi a mutare avviso la obbiezione, che i sostenitori della proprietà immateriale non pongano alcun confine prestabilito al catalogo delle cose immateriali, che possono essere oggetto di dominio. Tale preoccupazione non ha alcun fondamento, poichè, come notava Jhering, « ciò che per un diritto è decisivo, non è già l'*oggetto*, sibbene la relazione giuridica fra il titolare e questo oggetto, relazione che poggia sui due momenti del *contenuto* e della *tutela giuridica* ». La quistione del resto è stata già lungamente discussa (2), e non conviene tornarvi sopra, se non per notare quanta importanza pratica è ad essa collegata. Occorre infine rilevare che tutto questo si riannoda al progredire della difesa giuridica della proprietà intellettuale. Dapprima si riconobbero i soli interessi patrimoniali degli autori, trascurando le quistioni suscettibili di interessare il loro amor proprio, la loro gloria letteraria, il maggiore o minor successo delle loro idee, la maggiore o minore rapidità nella loro propaganda (3). Ben presto però, man mano che le idee si facevano più precise, si vide che i diritti personali meritavano eguale, se non più efficace tutela, e si provvide alla men peggio. Ma non si può ancora fermarsi a tale riconoscimento, e si impone l'applicazione delle norme della concorrenza sleale, perchè

---

(1) È in sostanza il sistema delle leggi tedesche 27 maggio 1896 e 9 giugno 1909 (cfr. FULD, *Das Reichsgesetz gegen den unlautern Wettbewerb von 7. Juni 1909*, Hannover 1910).

Tale sistema farebbe sorgere, anche nel nostro diritto, la questione, se debba ritenersi punibile la concorrenza attuata con mezzi diversi e per materie affini, come questa relativa alla proprietà intellettuale.

(2) Cfr. n. 387, vol. I, pag. 236 e seguenti.

(3) RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 23.

la tutela degli interessi patrimoniali e personali degli autori riesca completa, e corrisponda alle esigenze della vita pratica e dell'equità (1).

**1607.** *Classificazione delle forme e dei mezzi di concorrenza illecita e sleale.*

Intento del concorrente sleale è di sfruttare, con mezzi disonesti e fraudolenti, il credito e la fama altrui, per diffondere i suoi prodotti nel mercato, a detrimento degli altrui. Ciò si consegue con tre specie di mezzi:

*a*) con atti che inducono confusione tra i diversi prodotti;

*b*) con atti di denigrazione degli altrui prodotti e di confronti bugiardi tra questi e i proprî (2);

*c*) e in genere con tutti i mezzi illeciti o fraudolenti, diretti a sviare l'altrui clientela e attrarla a sè.

**1608.** Tali mezzi poi, i quali debbono essere idonei a trarre il pubblico in inganno, si raggruppano in due principali categorie, e cioè:

*d*) nella concorrenza fatta alla persona;

*e*) in quella fatta alle opere.

**1609.** Tali divisioni, istituite per la proprietà industriale, possono adattarsi anche a quella intellettuale, per esporre le principali forme con cui si attua la concorrenza. Si ha concorrenza alla persona, quando se ne usurpa il nome. Si ha concorrenza alle opere, quando se ne usurpa il titolo, o si cerca in qualunque modo di indurre confusione tra l'opera del fraudatore e quella del fraudato, o si cerca in qualunque modo di sfruttare la virtù commerciale dell'opera di costui.

**1610.** *Concorrenza attuata mercè l'usurpazione del nome altrui.*

Antica è la falsificazione di opere artistiche.

Per poter vendere a miglior prezzo le proprie opere, alcuni artefici poco onesti solevano apporre alle statue il

(1) Cfr. Cass. Torino, citata sentenza 17 luglio 1906.

(2) Cfr. App. Torino, 14 maggio 1897 (*Riv. prop. int.*, 1898, 16); Cassazione Torino, 21 dicembre 1894 (*Mon. Trib.*, 1895, 82); Appello Milano, 27 giugno 1893 (*Ibid.*, 1893, 831); Bosio, *Dir. ind.*, pag. 585.

nome di Prassitele, ai quadri quello di Zeusi, ai ceselli di argento quello di Mirone (1); e, per farle apparire antiche, le logoravano in qualche punto e le assoggettavano a patine speciali. Oggidì poi il commercio di opere artistiche falsificate è praticato su larga scala (2). E anche in materia letteraria non mancano opere ascritte ad autori celebri, che non si sono mai sognati di produrle.

**1611.** La usurpazione del nome altrui è prevista e punita, in Francia, dalla legge 9 febbraio 1895 (3); in Italia, dagli art. 296 e 297 Cod. pen., i quali hanno di mira non solo la tutela della fede pubblica, ma anche quella dell'autore (4).

---

(1) Fedro, *Favole* — Prologo del libro V.

(2) Molti artisti trascorrono la loro vita o a riprodurre esemplari di opere celebri, apponendovi anche la firma del loro autore, per farle passare per originali; o a creare opere, che mettono poi in vendita sotto il nome altrui.

(3) Cfr. al riguardo, Bry, op. cit., n. 884 e seg., pag. 735 e seguenti.

È anche istruttiva la discussione che si svolse in seno alla Camera belga, a proposito dell'art. 25 della legge 22 marzo 1886, e che giova trascrivere:

« La dolosa o fraudolenta applicazione sopra un oggetto d'arte, un'opera di letteratura o di musica, del nome dell'autore, o di ogni segno distintivo adottato da lui per designare la sua opera, sarà punito col carcere da tre mesi a due anni e con un'ammenda da cento a duemila franchi, o con una soltanto di queste pene.

« La confisca degli oggetti contraffatti sarà pronunziata in tutti i casi.

« Tutti coloro che, scientemente, vendono, espongono in vendita, tengono nei loro magazzini o introducono sul territorio belga, per essere venduti, gli oggetti indicati nel primo paragrafo, saranno puniti con le stesse pene ».

Come si vede, la legge belga ha fatto di questo un delitto speciale, punendolo più gravemente della contraffazione e meno gravemente del falso, e qualificandolo (*Rapport présenté à la Chambre*, n. 123) « une tromperie sur la qualité de la chose vendue. — Faire croire à une valeur intrinsèque que l'objet d'art n'a pas, tel est le but manifeste de l'imitation d'une signature ou de l'usurpation d'un nom. Elle n'est en somme qu'un élément de la vente... ».

Da questa all'azione di concorrenza sleale è breve il passo. Se non lo si è fatto, si deve sopratutto alla considerazione che, nel 1886, le idee relative alla concorrenza sleale erano ancora poco precise. Si noti però che quasi tutti gli oratori dichiararono che tale articolo usciva dal campo proprio della legge sulla proprietà intellettuale.

Cfr. i discorsi di Zezero de Tejada e di Slingeneyer, in Benoidt e Descamps, *Commentaire législatif* citato, pag. 244 e seguenti.

(4) L'on. Zanardelli rilevava nella sua *Relazione* (pag. 430 e seg.): « L'apposizione del nome... è il segno della personalità dell'autore... del commerciante. E siccome questo contrassegno ha per iscopo di

Per tal modo il diritto positivo punisce energicamente la usurpazione del nome altrui, che talvolta lede soltanto il diritto personale dell'autore, ma di solito attua una forma gravissima di concorrenza sleale. E anche quando manchi il dolo nell'agente (1), non potranno certo applicarsi le disposizioni di cui sopra, ma potrà contro di lui intentarsi l'azione di concorrenza illecita, per la violazione ingiuriosa del diritto alla paternità intellettuale del fraudato.

**1612.** Commette concorrenza sleale chi si avvale del nome altrui sul frontispizio di un'opera (2), o in altro modo usurpa il nome altrui (3).

**1613.** Ma *quid juris* delle omonimie? (4).

---

garentire la proprietà, di tutelarne il credito, così queste colpevoli adulterazioni possono recare enormi pregiudizii, con l'introdurre nel commercio la mala fede su scala smisurata; col frodare il produttore usurpando l'opera sua, *e talvolta, distruggendo una reputazione preziosa, applicandolo con temeraria menzogna a prodotti non meritevoli di parteciparvi; con l'ingannare il consumatore, il quale fidandosi al nome ed al marchio riceve oggetti scadenti pagandoli assai più del loro valore* ».

Cfr. anche la Circolare ZANARDELLI, sull'attribuzione di opere altrui, del 24 dicembre 1881 (*Leg. e decr.*, pag. 68 e seg.); e le dichiarazioni del Ministro della Giustizia DEVOLDER, alla Camera belga, nella discussione del citato art. 25.

(1) Ciò avviene, per es., se alcuno abbia acquistato l'opera falsificata credendola originale, e per tale l'abbia messa in vendita nel suo negozio.

(2) Cfr. il parere della Società degli autori, a proposito di vocabolarî attribuiti a MELZI, RIGUTINI e FANFANI (*I diritti d'autore*, 1887, 57), nonchè Trib. Napoli, 17 giugno 1889 (*Ibid.*, 1889, 118).

(3) Così è stato deciso, che deve rispondere di concorrenza sleale, colui che in una nuova pubblicazione ha affermato contro verità che la direzione di questa è stata assunta da chi già dirigeva un'altra pubblicazione simile, e che aveva a tale effetto abbandonata. Cfr. Appello Torino, 27 febbraio 1893 (*Annali*, 1893, 186; *Giur. ital.*, 1893, I, 2, 494; *Giur. Tor.*, 1893, 298; *Mon. Trib.*, 1893, 653). Tanto più è da approvarsi tale massima, in quanto il concorrente si era illecitamente procurato i nomi e gli indirizzi degli associati dell'altra pubblicazione, ai quali aveva mandato la sua.

(4) Il quesito, nel campo della concorrenza industriale, è stato deciso nel senso, che non si possa illecitamente profittare dell'omonimia.

Per esempio, l'ALLART, *Traité de la concurrence déloyale*, n. 23, insegna: « Bisogna proibire ad un industriale di usare un nome, che non gli appartiene, e che ha acquistato per fare concorrenza ad una casa rivale.

« Per lo più la frode consiste nel formare un'associazione, in cui si fa entrare un individuo, il quale porta lo stesso nome della Casa riputata,

Poniamo che un omonimo di un grande civilista o romanista si faccia a pubblicare un trattato di diritto civile o romano; ovvero che un qualsiasi giurista se ne accaparri il nome e non la collaborazione, e pubblichi un trattato di tale genere (1), come se fosse il risultato della collaborazione di entrambi.

Nella specie vengono in conflitto due diritti: da una parte il diritto di servirsi del proprio nome nella esplicazione di ogni propria attività; dall'altra il diritto di chi ha per il primo accreditato tale nome, a non vederlo sfruttato illegittimamente da altri. Il contemperamento dei diritti suddetti si ottiene con le misure atte a distinguere le opere dei diversi titolari del nome, e quindi chi è venuto dopo nel campo delle arti, delle lettere e delle scienze, ha il dovere di adottare quelle variazioni che servano a tale scopo. Qualora egli ciò non faccia, può essere astretto a praticarlo, e condannato al risarcimento dei danni prodotti, poichè la identità dei nomi, specie se adottati nella medesima disciplina, riesce alla confusione delle opere dell'ingegno, ed attua concorrenza sleale o illecita, che deve essere repressa.

**1614.** Gli stessi principî valgono per lo pseudonimo (2).

---

e che, estraneo fino allora al commercio, conferisce alla società soltanto il diritto di fare uso del suo nome ».

Cfr. pure Bédarride, *Comm. des lois sur les brevets d'invention, sur les noms, sur les marques*, vol. II; Blanc, op. cit., pag. 713; Pouillet, op. citata, n. 504, pag. 488 e seg.; Kent, *Das Reichsgesetz zum Schutze der Waarenbezeichnungen*, n. 521; Kohler, *Das Recht des Markenschutzes*, pag. 133: « Una forma biasimevolissima di abuso del nome si ha quando viene creato il nome soltanto per compiere l'abuso, soltanto, cioè, per creare equivoci. Si manifesta, cioè, talora una vera ricerca di individui dei più bassi strati sociali, i quali non hanno altro titolo di preferenza se non questo, che portano il nome di un commerciante celebre: tali individui si prendono come soci e si forma in questo modo una Ditta, che è omonima di un'altra casa celebre. Così uno si crea una propria azienda e designa i suoi prodotti col nome di un famoso concorrente: e si pretende far questo *optimo jure!* ».

(1) Mette appena conto di rilevare che, solo per esemplificazione, ho parlato di trattati di diritto civile o romano, poichè la questione è identica per ogni campo di attività intellettuale.

(2) Cfr. anche Kohler, *Autorrecht*, pag. 132 e seg.; N. Stolfi, *I segni di distinzione personali*, pag. 246 e seg., e in senso conforme, Perreau nella recensione a tale opera (*Revue critique*, 1907, 120).

**1615.** *Concorrenza attuata mercè la usurpazione dei titoli delle opere dell'ingegno* (1).

La concorrenza sleale può anche esplicarsi con la usurpazione del titolo specifico dell'opera dell'ingegno, allo scopo di produrre la confusione tra la propria opera e quella del rivale, che ha già acquistato fama nel mercato librario od artistico.

**1616.** A chiarire bene la questione, occorre studiare quale titolo possa costituire oggetto di privativa, da parte del suo autore. È noto infatti che i titoli si distinguono in generici e specifici. *Generici* sono quelli che vengono apposti a un dato genere di opera — es., tragedia; trattato; manuale; rime; romanzo; vocabolario, ecc. — e appunto perciò non compiono funzione distintiva di un'opera determinata. *Specifici* sono quelli che distinguono nettamente un'opera dalle altre del medesimo genere: ad es., *La Divina Commedia; L'Orlando furioso; La Gerusalemme liberata*, ecc.

**1617.** La semplice enunciazione della duplice categoria di titoli lascia comprendere, che soltanto i titoli specifici possono aspirare alla tutela della legge.

**1618.** Ma per dare di ciò la conveniente dimostrazione, bisogna indagare la natura giuridica del titolo.

**1619.** Alcuni sostengono che esso sia oggetto di proprietà intellettuale (2).

**1620.** Ma a ragione si obbietta che, se così fosse, esso dovrebbe essere tutelato, *se* e *fino a quando* duri il diritto

---

(1) Cfr. FOÀ, *Titolo generico e titolo specifico* (*Cass. unica*, 1912, 33); PANATTONI, *Come, e in quali limiti, il titolo di un'opera o di un giornale costituisca oggetto di proprietà* (*Cons. comm.*, 1884, 13); Cassaz. Torino, 15 aprile 1882 (*Giur. tor.*, 1882, 409; *Il Filangieri*, 1882, 268; *La Legge*, 1882, II, 193); Trib. Napoli, 27 giugno 1892 (*Gazz. proc.*, 1892, 189; *Monitore dei tribunali*, 1892, 1000), e 22 maggio 1894 (*Mov. giur.*, 1894, 412); Trib. di Genova, 8 febbraio 1894 (*Giur. pen. tor.*, 1894, 100); App. Napoli, 16 dicembre 1892 (*Foro it.*, 1892, I, 335); Cass. Napoli, 5 aprile 1893 (*Ibid.*, 1893, I, 494); Trib. Milano, 18 giugno 1914 (*I diritti d'autore*, 1916, 88).

(2) Cfr. gli autori e le sentenze citate da CHEVENARD, op. cit., vol. I, n. 205, pag. 344 e seg., nonchè BRUNO, op. cit., n. 12, 79, 85; FERRARI, *Pseudonimi e titoli di rubriche nei giornali* (*Mon. Trib.*, 1891, 221); ROSMINI, op. cit., n. 250 (con qualche incertezza); Cass. Napoli, 11 aprile 1891 (*Giur. ital.*, 1891, I, 2, 203), e 5 aprile 1893 (*Foro ital.*, 1893, I, 494); Appello Napoli, 16 dicembre 1892 (*Ibid.*, 1893, I, 335); Trib. Ancona, 5 marzo 1907 (*Riv. di dir. comm.*, 1907, II, 599).

esclusivo dell'autore sull'opera. Inoltre la sua usurpazione non potrebbe essere considerata come riproduzione parziale, a norma dell'art. 32 della legge speciale, perchè esso non può assomigliarsi all'opera dell'ingegno o ad un brano di questa. Si osserva anche, che sua funzione specifica è di segno distintivo, che perciò non può dipendere dall'esistenza o dalla durata della proprietà intellettuale; e che l'usurpazione del titolo altrui rappresenta non solo grave danno all'autore, ma anche inganno al pubblico, perchè questo, dall'identità dei titoli, può acquistare opera diversa da quella che avrebbe voluto acquistare. Infine si rileva che, coerentemente a tale opinione, mentre l'art. 394 del Codice penale sardo puniva soltanto la usurpazione del nome delle opere coperte dalla regia privativa, gli art. 296 e 297 del vigente Codice penale puniscono la contraffazione e l'alterazione dei nomi e dei segni distintivi di qualunque opera dell'ingegno, goda o non della tutela della legge. Accanto al divieto delle citate disposizioni penali vi è il permesso dell'art. 40 della legge speciale di riprodurre i titoli generici, perchè essi non sono distintivi e quindi non cadono sotto la sanzione del Codice penale (1).

**1621.** Altri scrittori (2) sostengono, che il titolo abbia una analogia con l'insegna. In entrambi i casi si tratta di un'impresa commerciale, che si vuole individualizzare con una data designazione in modo duraturo. Col titolo così l'autore come l'editore non si propongono di creare un'opera intellettuale, ma di dare una designazione all'opera, che la individualizzi, la raccomandi ai lettori e la distingua dalle altre similari.

**1622.** Tale teorica non può accettarsi per molteplici ragioni.

---

(1) Ed a ragione, poichè i titoli generici, che nel linguaggio comune, cioè, designano quel determinato genere di opere, non possono mai diventare di dominio privato. Ciò, del resto, corrisponde alle tradizioni giuridiche della nostra legislazione (art. 11 del Trattato austro-sardo del 1840), e ad un principio di evidente ragione naturale, tanto è vero che anche in Francia su questo punto non vi è dubbio di sorta.

(2) Cfr. Allart, op. cit., n. 140; Pouillet, op. cit., n. 64, pag. 79, e sopratutto *Traité des marques de fabrique et de la concurrence déloyale en tous genres*, n. 1250, 6ª ediz., Paris 1912; Schüler, *Die Concurrence déloyale und ihre Beziehungen zu Name, Firma, Marke, Fabrik- und Geschäftsgeheimniss*, pag. 150 e seg., Zürich 1895.

Invero non è affatto indifferente, come sostengono gli autori di cui sopra, che l'insegna abbia di mira la clientela, il titolo del libro il mondo dei lettori. Inoltre l'insegna serve a individualizzare lo *stabilimento*, è il *signum tabernae*, mentre il titolo serve a classificare *il libro*. Infine, per tacere di altre differenze minori, l'insegna è unica, i titoli sui libri sono molteplici, e nel titolo può riscontrarsi un elemento soggettivo, che manca sempre nell'insegna.

**1623.** Altri infine (1) assimilano il titolo dei libri e dei giornali ai marchi.

**1624.** Ma neanche tale opinione può essere accolta, perchè altrimenti, per aspirare alla protezione, il titolo dovrebbe essere depositato e registrato.

**1625.** Il titolo di un libro o di un giornale è uno di quei beni giuridici immateriali, che la vita odierna ha creati. Essi trovano, nel diritto italiano, la loro tutela nell'art. 5 della legge 30 agosto 1865, sui marchi di fabbrica, e negli art. 296 e 297 Cod. penale quando abbiano virtù distintiva, quando, cioè, siano titoli specifici.

**1626.** Determinata così la natura giuridica del titolo, si può chiarire più facilmente il significato del primo comma dell'art. 40 della legge, il quale prescrive: « La riproduzione di un titolo *generico* non costituisce reato di contraffazione ».

**1627.** Deriva forse che l'usurpazione del titolo *specifico* costituisca contraffazione?

**1628.** Da una parte alcuni (2), argomentando *a contrario*, ritengono l'affermativa. Dall'altra il maggior numero dei

---

(1) Cfr. Combothecra, *De l'assimilation des titres des journaux aux marques de fabrique*, Genève 1897; Chenevard, op. cit., pag. 347 e seguenti. Il Pouillet, op. cit., n. 1252, dopo avere sostenuto che il titolo non costituisce proprietà intellettuale, scrive: « C'est plutôt une enseigne, une marque de fabrique; c'est la dénomination de la marchandise, s'il est possible d'employer de pareilles expressions pour désigner des ouvrages de littérature ». Anche il Ramella, *I giornali e la legge commerciale*, pag. 67, Torino 1897, ritiene il titolo un marchio, mentre altrove (pag. 60) sostiene ed esclude (pag. 155) che sia oggetto di proprietà intellettuale.

(2) Cfr. al riguardo, Fadda e Bensa, *Note a* Windscheid, vol. I, pagina 630; Franchi, *Recensione a* Kohler, *Das Recht des Markenschutzes* (*Rivista ital. per le scienze giurid.*, I, 1886, 459); Galizia, op. cit., pag. 28 e seg.; Kohler, *Ueber das Recht an Zeitungstiteln* (*Centralblatt für die juristische Praxis*, 1886, 730), e *Das Recht an Titeln und Untertiteln* (*Zeitschrift Unlaut. Wetlbewerbe*, 1904, n. 12).

moderni trattatisti, assimilando il titolo all'insegna, sostengono il contrario. Con esso si mirerebbe a proteggere il diritto di individualizzazione, di personalità. Perciò la sua tutela non dovrebbe trovarsi nella legge sulla proprietà intellettuale, ma nella *actio injuriarum*, codificata negli articoli 1151 e seg. Codice civile.

**1629**. A mio modesto avviso, ambo le dette teoriche meritano censura, perchè o disconoscono la vera natura giuridica del titolo, o sono incomplete. E infatti la generale assimilazione all'insegna è assai discutibile. E quando nel titolo si riscontra l'elemento soggettivo, esso può bene aspirare alla tutelabilità (1). In tal caso, la usurpazione del titolo costituisce una vera e propria contraffazione.

**1630**. Ma quando si tratta di titoli affatto simili all'insegna, quando, cioè, essi abbiano solo funzione e virtù distintive, è chiaro che varrà la distinzione tra i titoli generici e gli specifici, per i primi essendo permessa, pei secondi vietata la riproduzione. E poichè le riproduzioni abusive dei titoli specifici costituiscono reati previsti dal Codice penale, occorre dimostrare *il dolo* da parte dell'usurpatore, consistente nella coscienza di riprodurre l'altrui titolo, o nella intenzione che ciò porti alla confusione delle due opere. Che se tale dimostrazione non possa farsi, e se l'opera dell'ingegno cui il titolo si riferisce non sia coperta dalla privativa, saranno applicabili i principî della concorrenza illecita, poichè anche la incolpevole violazione del diritto altrui o la mancanza di danni deve dare diritto alla cessazione della usurpazione del titolo (2).

---

(1) Si ricordi: *La Divina Commedia, Il Piccolo mondo antico, La fiaccola sotto il moggio, I romanzi della rosa, La Commedia Umana, La festa del grano*, ecc.

(2) Cfr. in tali sensi, Trib. comm. della Senna, 27 dicembre 1906 (*Le droit d'auteur*, 1907, 120), il quale decise che il diritto dell'autore non è limitato alla proprietà intellettuale dell'opera sua, ma si estende anche al titolo da lui dato all'opera, poichè questo titolo la individualizza e permette di distinguerla dalle opere simili. Perciò deve essere vietato per l'avvenire l'uso indebito del titolo di un'opera drammatica, per designare pellicole cinematografiche di soggetto affatto diverso, perchè esso rappresenta una manovra di concorrenza sleale, tendente a sfruttare la rinomanza acquistata tra il pubblico da tale titolo.

Cfr. pure, a proposito del titolo « *Il bel paese* », usurpato da Aymar a Stoppani, il parere della Società degli autori (*I diritti d'autore*, 1885, 25), nonchè Trib. Palermo, 30 maggio 1887 (*Ibid.*, 1887, 63).

Si noti inoltre che, avendo il titolo funzione distintiva, talvolta lo stesso titolo può essere usato anche per opere di genere diverso, e tra le quali non sia possibile confusione di sorta. Tale eccezione al principio generale non vige, se le dette opere siano tanto affini, che possano venire confuse dal grosso pubblico (1).

**1631.** Giova infine rilevare che, in materia di usurpazione di titoli, la concorrenza sleale può essere talvolta assai efficacemente esercitata. Poniamo infatti che l'opera contrassegnata da un titolo specifico sia caduta in pubblico dominio. Essa può essere da chiunque riprodotta. Ma grave forma di concorrenza verso chi l'ha integralmente riprodotta opererebbe colui che, allo scopo di risparmiare le rilevanti spese di stampa e per offrire al pubblico l'opera a minor prezzo, ne pubblicasse una diversa sotto lo stesso titolo. Ciò indubbiamente produrrebbe confusione tra le due opere, e sfrutterebbe indebitamente la virtù commerciale dell'opera riprodotta dal fraudato, il quale perciò avrà bene il diritto di intentare l'azione di concorrenza sleale.

**1632.** Del resto la verità procede a grandi passi. In Francia infatti, la cui legge del 1794 manca di espressa disposizione in questa materia, si è generalmente di avviso, che il titolo debba essere tutelato dai principî della concorrenza sleale (2). Lo stesso si ritenne in Germania fin dai lavori preparatorî della legge 11 giugno 1870, dal cui disegno venne cancellata la disposizione relativa ai titoli, perchè occorreva tutelarli con la legge sulla concorrenza sleale (3). Solo in Italia la dottrina è ancora discorde, e tutte le tendenze vi sono rappresentate: da quelli che ritengono applicabile la legge sulla proprietà intellettuale (4), a quelli che ritengono invece

(1) Come un'acquaforte o un acquerello; un dramma, una commedia o un romanzo, ecc.

(2) Cfr. ALLART, op. cit., n. 139 e seg.; BLANC, op. cit., pag. 388; CALMELS, op. cit., n. 104; GASTAMBIDE, op. cit., pag. 215; POUILLET, *Traité des marques*,... n. 631; RENOUARD, op. cit., pag. 369; RUBEN DE COUDER, op. cit., n. 117; SCHLOSSER, in *Pataille*, 1880, 219; ecc.

(3) Cfr. ALLFELD, op. cit., pag. 45; DAMBACH, nei pareri 35 e 37; KLOSTERMANN, *Geist. Eig.*, pag. 376; KOHLER, *Autorrecht*, pag. 260, e *Das Recht an Zeitungstiteln*, *passim*; WAECHTER, *Verlagsrecht*, pag. 49; ecc.

(4) Es. sentenza citata Trib. Roma, 31 dicembre 1906 (*Foro ital.*, 1907, I, 468).

applicabile il Codice penale (1); da coloro che parlano di lesione dei diritti della personalità (2), a coloro che applicano alla materia i principî della concorrenza sleale (3), e a me, che adotto una teoria eclettica, la quale, meglio che le altre, a mio avviso, tiene conto della natura giuridica dell'istituto in quistione.

Vi è perciò da augurarsi che la prossima riforma della legge vigente tolga le gravi incertezze della dottrina in questa materia, e non si limiti perciò alla semplice riproduzione della legge vigente, come ha opinato debba farsi la Commissione del 1901.

**1633.** *Titoli dei giornali* (4).

Gli stessi principî che regolano i titoli delle opere dell'ingegno sono applicabili ai titoli dei giornali, con qualche differenza, che promana dalla diversa natura dei giornali (5).

---

(1) Es. AMAR, op. cit., n. 303, pag. 567 e seg.; PIOLA-CASELLI, op. cit., n. 70, pag. 584 e seguenti.

(2) Es. RAMELLA, *I giornali e la legge commerciale*, n. 27, pag. 41 e seguenti, Torino 1897.

(3) Es. BRUNO, op. cit., n. 81, pag. 597 e seg.; ROSMINI, op. cit., n. 252 e seg., pag. 489 e seguenti.

(4) Oltre il citato lavoro di KOHLER, cfr. FISCHER, *Zur Neuregelung des Nachdruchs- und Verlagsrechts im Zeitungwesen* (in *Festgabe für Wilke*, Berlin 1900).

(5) Si noti che, in ordine ai giornali, è stato più volte deciso che chiunque possa pubblicare un nuovo giornale coi titoli *corriere, figaro, gazzetta, mode, giornale, messaggiero* e simili. Però tale nuova pubblicazione non deve costituire atto di concorrenza sleale avverso altra già esistente, per la forma esterna, l'indirizzo, il contenuto, e con la quale si tenda a far sorgere confusione, per profittare del credito acquistato dal primo giornale. Sarà quindi vietata anche una riproduzione parziale del titolo, purchè sia atta a ingenerare confusione. Naturalmente, in tale caso, i giudici non solo condanneranno l'usurpatore al risarcimento dei danni, ma prescriveranno anche tutte le misure atte a far cessare la concorrenza sleale. Tali principî sono stati adottati in Francia nelle seguenti decisioni: Trib. comm. della Senna, 2 marzo 1832 (a proposito del nuovo giornale *Le Constitutionnel de 1830*, mentre esisteva il giornale *Le Constitutionnel*); 8 novembre 1843 (a proposito del *Journal des Débats industriels et littéraires*, mentre esisteva il *Journal des Débats*); 31 marzo 1869, in causa *La Presse* c. *La Presse libre* (*Pataille*, 1869, 142); 31 marzo, 7 aprile e 18 giugno 1881 (tre sentenze, *Dalloz*, 1882, III, 95); Trib. comm. d'Algeri, 30 giugno 1881 (*Ibid.*, 1882, III, 96).

Quanto all'Italia, cfr. App. Torino, 28 aprile 1885 (*Annali*, 1885, 343; *Giurisprudenza tor.*, 1885, 439; *I diritti d'autore*, 1885, 67); App. Ancona, 5 marzo 1907 (*Corte Ancona*, 1907, 138).

E invero, si deve certamente alla loro diffusione continua ed intensa, se anche i titoli generici abbiano funzione e virtù distintiva. Ne consegue che con tanto maggior rigore se ne debbano punire le usurpazioni, e che d'altra parte queste non siano illecite, se il titolo sia adoperato in paesi, nei quali l'altro giornale non venga letto. Infatti è decisivo anche il carattere del mercato, se interno o mondiale, poichè segni di distinzione efficaci per l'uno non sono certo tali anche per l'altro.

**1634.** E ancora si noti, che non solo vanno repressi per i giornali i titoli *identici*, ma anche i *simili*, che pure possono esercitare seria concorrenza ai giornali che, per anteriorità di tempo, hanno acquistato un diritto poziore al titolo in questione. Infine, anche per i titoli dei giornali, il Ramella (1) sostiene che essi possono essere usati per periodici che trattino materie diverse.

Per i giornali però si deve, a mio avviso, essere molto più cauti, perchè, per essi, la confusione è più facile che per le altre opere dell'ingegno.

**1635.** Il Piola-Caselli (2) discute e rigetta la teorica comune della occupazione per l'acquisto dei titoli, osservando che la poziorità a favore di chi prima usò il titolo non risiede in un fatto individuale, che ponga la cosa nella *potestas* dell'occupante, bensì in un fatto sociale, che specifichi la natura propria di una parola o frase, congiungendola pubblicamente ad un'opera, allo scopo di identificarla. E quanto alla derelizione, neanche essa sarebbe applicabile, perchè non occorre un atto volontario di abbandono da parte del direttore o proprietario del vecchio giornale, ma il semplice fatto della cessazione del giornale, congiunta ad un intervallo di tempo, che valga a fare riacquistare al titolo la sua virtù distintiva.

**1636.** A mio avviso, tale teorica non può essere accettata. Infatti l'anteriorità dell'uso di un titolo ne fa acquistare il diritto; e tale uso si esplica con un atto individuale, che è la pubblicazione dell'opera, senza che occorra alcuna consacrazione da parte della società. Se fosse

(1) Op. cit., n. 70, pag. 593 e seguenti.
(2) Op. cit., pag. 593 e seguenti.

altrimenti, anche il semplice annunzio di un'opera, opportunamente divulgato, in modo che il pubblico sia giunto ad identificare nel titolo l'opera futura, porterebbe seco la esclusività del titolo da parte di chi prima l'assunse, anche che poi non curi di pubblicare l'opera (1), e anzi ne abbandoni l'impresa. E d'altra parte altro è il semplice *derelinquere*, altro la derelizione accompagnata dall'*animus derelinquendi* (2-3). E poichè, come si è detto, anche il titolo delle opere dell'ingegno è, come la denominazione dei prodotti, un bene giuridico a sè, gli sono perciò applicabili le norme che regolano la proprietà ordinaria, con le riserve e le modificazioni richieste dalla sua natura e dalla sua funzione.

**1637.** *Titoli delle rubriche dei giornali.*

La giurisprudenza italiana ha ritenuto, che la vendita del giornale non comprende *ipso jure* un titolo di rubrica specifico, che rimane riserbato al suo inventore (4); e che il titolo non può essere nemmeno sostituito da una vignetta che lo rappresenti graficamente (5).

---

(1) Conforme: App. Parigi, 28 giugno 1847, in causa *Borel d'Auterive* c. *Aubert*, a proposito dell'*Almanach ou Annuaire de la Pairie ou de la noblesse de la France*; Trib. comm. di Parigi, 6 novembre 1849, in causa *Dutacq* c. *Lainié*, a proposito del giornale *L'Universel;* Trib. civ. di Parigi, 20 dicembre 1871, in causa *Plon* c. *Lachaud*, a proposito del libro *Paris brulé par la Commune*.

(2) Si è quasi tutti d'accordo nel ritenere che l'interruzione della pubblicazione per un anno lasci presumere l'abbandono, ed operi quindi la perdita del diritto al titolo.

(3) Se si confondessero le due cose, si potrebbe pervenire all'assurdo, sancito dalla Corte d'appello di Bologna, nella famosa causa *Giommi* c. *Saxlehner ed altri:* che basti il lungo uso di una denominazione per ritenere che siasi perduto il diritto ad essa, perchè dal campo generico è passata nel vocabolario comune. Purtroppo il Piola-Caselli si è lasciato tanto influenzare da questo, che per me è errore evidente, che ci parla nella subbietta materia di specificità assoluta e di specificità relativa (pag. 591), dai quali termini occorre invece stare bene in guardia, per non essere tratto in facili errori.

(4) Cfr. Appello Napoli, 16 dicembre 1892 (*Foro ital.*, 1893, I, 335); Cassaz. Napoli, 5 aprile 1893 (*Ibid.*, 1893, I, 424), a proposito di *Api, mosconi e vespe*; nonchè i miei *Segni di distinzione personali*, pag. 248.

(5) Quest'ultima conseguenza è stata qualificata severa dal Bozzini, op. cit., pag. 145, che ha trovato non commendevole siffatto rigore, trattandosi di giornali, « merce destinata ad una più colta classe di com-

La usurpazione dei titoli delle rubriche costituisce un atto di concorrenza illecita al fraudato, poichè sfrutta la virtù commerciale della sua rubrica, con i suoi stessi mezzi.

**1638.** *Titoli di opere adatte a pubblico spettacolo.*

Anche la rappresentazione scenica di un'opera, col titolo di altra opera già nota, può dare luogo all'azione di concorrenza illecita (1). Infatti non solo si è usato il titolo dell'opera altrui, ma si è ingannato il pubblico, facendogli credere di assistere alla rappresentazione di altra opera, e lasciandogli di questa un'impressione diversa, e spesso peggiore.

**1639.** *Di una speciale forma di concorrenza ai giornali.*

I giornali pubblicano talvolta dei piccoli supplementi, con le notizie pervenute all'ultima ora e che interessano il pubblico in modo altissimo (2). Si è verificato allora, che qualche negoziante ha affisso la pagina del giornale nella vetrina della sua bottega, per richiamare in tal modo l'attenzione dei passanti sul suo negozio. Tale fatto costituisce indubbiamente un atto di concorrenza illecita (3).

**1640.** *Concorrenza attuata mercè la riproduzione di tutta o parte dell'opera altrui.*

È il caso inverso di quello già esaminato (4). Mentre in quello si segnava l'opera propria col nome altrui, per trarre

---

pratori, che ben sa distinguere tra una leggenda ed una figura, e non può scambiare due rubriche, intitolata l'una con vocaboli, l'altra con disegni, e contenuta in due giornali abbastanza differenti per titolo e formato. D'altronde la pretesa usurpazione sarebbe in tale caso commessa a mezzo d'un indovinello, cosicchè ad ogni modo la relazione tra il termine usurpato appare difficile e non pronta, ed il leggiero sforzo, che occorre per coglierla, rende anche più problematico lo scambio, ed è garenzia efficace di differenziazione tra le due rubriche ».

(1) Cfr. Trib. Milano, 29 novembre 1882 (*Foro it.*, 1883, I, 378).

(2) Ciò si è verificato spesso durante la guerra europea. Un bollettino straordinario basta per sè solo a far comprare anche il più piccolo foglio che lo contenga.

(3) Cfr. *Le droit d'auteur*, 1915, 124 e seguenti.

(4) Si è anche questionato, se tale fatto possa cadere sotto la sanzione dell'art. 296 Codice penale, come frode in commercio. Cfr. Tribunale di Napoli, 12 aprile 1895 (*Trib. giud.*, 1895, 187).

profitto dalla reputazione di un autore celebre; in questo si segna l'opera altrui col proprio nome, o s'incorpora una parte notevole dell'opera altrui nella propria, per procurarsi fama. Nell'un caso e nell'altro, si attua illegittima concorrenza al fraudato, il quale perciò può muoverne doglianza, anche se la sua opera sia caduta in dominio pubblico, per inadempimento delle formalità di legge. In tale caso infatti, come più volte si è detto, chiunque avrebbe potuto impunemente riprodurre l'opera altrui per farne spaccio, senza tema di essere dichiarato contraffattore; ma non si può abusare di tale diritto e appropriarsi l'opera altrui, inducendo così confusione tra le due opere. Nell'equivoco che ne deriva, si ha il titolo giustificativo dell'azione di concorrenza sleale (1).

**1641** *A*). *Concorrenza attuata usurpando l'apparenza esteriore dell'opera altrui* (2).

Una speciale forma di concorrenza è quella che si attua mercè l'apparenza esteriore (la *Ausstattung* dei Tedeschi) dell'opera altrui. Tale sarebbe quella intesa ad imitare la maniera di un artista, per produrre confusione con le sue opere (3); quella data dal formato, dai caratteri, dalle disposizioni degli articoli, dalle illustrazioni, nelle opere letterarie, e in ispecie nei giornali.

---

(1) Cass. Torino, 17 luglio 1906, già citata; Trib. Nizza, 10 novembre 1909 (*Droit d'auteur*, 1910, 66).

(2) Tale forma di concorrenza è stata più volte oggetto di contestazioni giudiziarie.

Cfr. infatti App. Lione, 24 marzo 1870 (*Dalloz*, 1870, II, 209); Appello Milano, 14 dicembre 1874 (*Mon. Trib.*, 1875, 164); 26 maggio 1876 (*Ibid.*, 1876, 753; *Foro it.*, 1876, I, 1271); App. Torino, 23 febbraio 1880 (*Foro it.*, 1880, I, 757, largamente esaminata nel citato studio di Amar, in *Temi ven.*, 1881, 473 e seg.; *Giur. ital.*, 1880, I, 2, 291, con *Nota* di Vita Levi); App. Milano, 11 dicembre 1895 (*Ibid.*, 1896, I, 2, 56); Trib. Milano, 2 dicembre 1895 (*Ibid.*, 1896, I, 2, 127); Cass. Torino, 2 luglio 1881 (riferita nel citato studio di Amar, pag. 475); 21 giugno 1892 (*Giurispr. ital.*, 1892, I, 1, 804); Trib. Milano, 8 settembre 1895 e 18 giugno 1914 (*I diritti d'autore*, 1915, 88).

Quanto poi alla dottrina, oltre Amar e Vita Levi, cfr. Lozzi, in *Il bibliofilo*, 1880, 131.

(3) Cfr. Trib. civ. della Senna, 15 giugno 1883 (*Pataille*, 1890, 29), che però erroneamente qualificò tale fatto come contraffazione.

**1642**. I libri e i giornali sono prodotti dell'industria, oltreché opere dell'ingegno. Considerate come opere dell'ingegno, si applica la legge sulla proprietà intellettuale; invece come prodotti dell'industria, sono soggetti al diritto comune, epperò nel loro smercio deve essere impedita la concorrenza sleale. Sotto tale rapporto, è affatto indifferente che i libri differiscano nell'intrinseco contenuto. Basta che possa nascere confusione, per i segni estrinseci usati nella copertina e nel frontespizio, perchè sia facile scambiare l'uno con l'altro (1). Basta avere presente la correttezza di alcune edizioni in confronto di altre, per comprendere che si può avere interesse ad evitare la confusione.

**1643**. *B*) *Concorrenza giornalistica* (2).

Nella forma di concorrenza, attuata mercè la riproduzione di tutta o parte dell'opera altrui, la più grave e la più comune è quella esercitata dai giornali.

**1644**. Ordinariamente i grandi giornali soltanto tengono corrispondenti in tutte le parti del mondo, specie nelle più importanti capitali, e dove si svolgono avvenimenti che interessano la generalità. I telegrammi e le lettere, che mandano i detti corrispondenti, costituiscono una somma di sacrifici di ogni specie, cui il giornale si è sobbarcato, per godere delle simpatie del pubblico, che lo compenseranno dei suoi sacrifici.

---

(1) Si noti però che questo deve essere effetto di mala fede del concorrente, non del puro caso. Occorre quindi dare la prova di tale mala fede.

(2) Cfr. Camerano, *I giornali ed i diritti d'autore* (*Giur. ital.*, 1897, IV, 93); Ferrazzani, *Il diritto sulla notizia di giornale* (*Trib. giud.*, 1900, 201), e *Il diritto di autore sulla notizia di giornale; la proprietà delle informazioni*, Napoli 1900; Galizia, *L'azienda giornalistica*, pag. 51 e seg., Roma 1913; Gargiulo, *La legge sui diritti d'autore in rapporto alla riproduzione di articoli di notizie riportate in un giornale* (*Nota* alla sentenza della Cass. di Napoli, 1° giugno 1900, *Foro nap.*, 1900, 236); Giannini, *La proprietà delle notizie telegrafiche* (*Il dir. comm.*, 1898, 534); e *Concorrenza sleale nel giornalismo, per abusiva riproduzione di notizie* (*Foro ital.*, 1899, I, 228); Ramella, *I giornali e la legge commerciale*, n. 58, pag. 87 e seg., Torino 1897. Quanto poi alla giurisprudenza, cfr. Cassazione Napoli, 1° giugno 1900 (*Foro ital.*, 1900, I, 796); App. Milano, 19 luglio 1901 (*Annali*, 1901, 400; *Giurispr. ital.*, 1901, I, 2, 755; *Monitore Tribunali*, 1901, 750).

**1645**. Tuttavia, come già si è visto (1), la legge sulla proprietà intellettuale ha permessa la riproduzione degli articoli di polemica politica, quando si trascrivono a proposito di discussione, e degli articoli di notizie, purchè se ne indichi la fonte (art. 40). Tale disposizione è dettata nell'interesse del pubblico — che vuole conoscere i fatti che accadono ogni giorno —, e degli stessi giornali, che, oltre le notizie assunte direttamente, ne pubblicano alcune, togliendole da altri giornali (2).

**1646**. Non è certo sufficiente tutela dei sacrifici compiuti dai giornali meglio informati l'obbligo di citare la fonte. Ciò è apparso evidente, sopratutto a proposito della sistematica, continua riproduzione di articoli di notizie da altro giornale (3). Si è allora questionato (4), se dovessero applicarsi i principî della contraffazione o della concorrenza sleale; o se il fatto dovesse addirittura lasciarsi impunito, come permesso dall'art. 40 della legge (5).

**1647**. Alcuni (6) ritengono, che si debbano applicare i principî della contraffazione.

**1648**. Invece il Piola-Caselli sostiene (7), che il fatto cada sotto la sanzione penale dell'art. 43 del Testo unico, che riflette, in genere, ogni violazione della legge, e sotto la sanzione civile del risarcimento dei danni, ma non sotto la

---

(1) Cfr. vol. I, n. 623 e seg., pag. 424 e seguenti.

(2) Si noti che in Francia non è sancito legislativamente l'obbligo di citare la fonte, ma ciò non ostante i giornali si ritengono protetti contro la concorrenza illecita di altri giornali. Cfr. DUPLAT, *Le Journal. Sa vie juridique, ses responsabilités civiles*, pag. 24, Paris 1909; POUILLET, op. cit., n. 515 e seg., pag. 500 e seguenti.

(3) È la questione accennata nel vol. I, pag. 427, nota 1.

(4) Cfr. Trib. Napoli, 14 settembre 1898 (*Foro ital.*, 1898, I, 1307; *La Legge*, 1898, II, 709); App. Napoli, 28 aprile 1899 (*Foro ital.*, 1899, I, 725, con *Nota* di GIANNINI); Cass. Napoli, 1° giugno 1900 (*Ibid.*, 1900, I, 796); App. Milano, 11 luglio 1901 (*Mon. Trib.*, 1901, 751).

(5) *Le droit d'auteur*, 1916, 124, prevede che, dopo la guerra, sorgeranno molte questioni a proposito delle lettere dei soldati al campo, che i giornali vanno riproducendo. La maggior parte, sia per la loro forma, sia perchè contengono soltanto qualche notizia, non potrà certo aspirare alla tutela della legge sulla proprietà letteraria. Ma vi potranno aspirare le lettere che costituiscono vere opere dell'ingegno, grazie a una attività letteraria spontanea e personale.

(6) Cfr. in tali sensi, BRUNO, op. cit., pag. 613; DRAGO, op. cit., pag. 10.

(7) Op. cit., pag. 333.

sanzione dell'art. 32 del Testo unico, perchè non è riproduzione di opera coperta dalla proprietà intellettuale.

**1649.** Vuolsi premettere, che è evidente il difetto della legge vigente. È vero infatti che è permessa la riproduzione degli articoli di notizie, purchè si rispettino le prescrizioni dell'art. 40 (1); ma questo articolo presuppone una certa misura di riproduzione, e non sancisce la piena libertà di saccheggiare gli altri giornali (2).

E tanto più si deve accogliere tale opinione, in quanto gli articoli di notizie rare volte possono godere la protezione della legge della proprietà intellettuale, per la mancanza dell'elemento personale. Adunque non può parlarsi di contraffazione; il divieto della riproduzione delle notizie deve cercarsi in altri principî, e cioè nel danno aquiliano e nella concorrenza sleale. Infatti la eccezione introdotta nell'art. 40 tende proprio ad allontanare il danno e la concorrenza suddetta, non l'offesa alla proprietà intellettuale del *reporter*. È questa un'osservazione che non è stata fatta da alcun trattatista, ma che non mi sembra perciò meno esatta, perchè la citazione della fonte ha per iscopo di evitare la diminuzione dello smercio del giornale, da cui si prendono gli articoli (3).

**1650.** Peraltro, non può disconoscersi, che non solo il giornale, il quale riproduca abitualmente, da altro giornale, articoli di notizie e di polemiche, senza citarne la fonte, ma anche quello che ne citi la fonte, sia tenuto al risarcimento dei danni, quando la continua riproduzione delle dette notizie produca danno, od attui una illecita concorrenza contro l'altro giornale (4). Infatti anche in tale caso si

---

(1) Ad esse si atteneva il *Roma*, che riproduceva i detti articoli dalla *Tribuna*, a cui il servizio di informazioni costava somme ingenti.

(2) Cfr. Giannini, op. cit., e gli autori che egli cita.

(3) È logico infatti che quando alcuno leggerà continuamente la fonte cui il giornale pirata attinge le notizie, sarà indotto piuttosto ad acquistare quest'ultimo, anzichè il giornale che ne riproduce di solito gli articoli, almeno per leggere le stesse cose poche ore prima.

Se invece qualche storico o cronista volesse ricostruire un grande avvenimento del giorno, gli sarebbe lecito desumerne i particolari dalle notizie pubblicate nei giornali, senza commettere perciò plagio o contraffazione.

(4) Sono di avviso, che i danni non solo debbano misurarsi, come vuole il Giannini, op. e loc. cit., dall'aumento della vendita dell'un perio-

cerca di stornare la clientela del giornale concorrente, non con mezzi leciti, ma con gli stessi mezzi forniti dall'avversario, il che non è giusto.

**1651.** Nè si obbietti in contrario, che non si possa giustificare *la proprietà delle informazioni*, nemmeno con la spesa occorsa per procacciarsele, perchè questa è compensata da quanto si ricava con lo spaccio del giornale. Devesi infatti osservare che il sistema accolto dal nostro legislatore sarebbe assai criticabile, qualora si volesse portare alle sue ultime conseguenze: che, cioè, basti la sola indicazione della fonte, per potere impunemente commettere atti di continua pirateria, in danno di altro giornale o rivista. In tale caso, come già si è detto, si verificherebbe la sleale concorrenza, non con mezzi proprî, ma con mezzi forniti da colui al quale la concorrenza viene fatta: il che ripugna certamente al sentimento di equità, al quale si deve ispirare il giurista. Nè con questo, si noti bene, viene a violarsi l'art. 40 della legge vigente; nè per giungere a tale conclusione, si deve non tener conto di tale articolo, come fa il Giannini (1), a ragione criticato dal Piola-Caselli (2).

**1652.** Insomma l'art. 40 regola il caso normale, vale a dire la parca, comune riproduzione delle notizie altrui. Oramai infatti è noto che non tutta la materia pubblicata nei giornali è propria: il che d'altronde sarebbe impossibile procurarsi nel breve corso di un giorno. Ma quando si tratti di una sistematica riproduzione di articoli di altro giornale; quando, cioè, se ne usurpi tutto il materiale, e si viva a spese di esso, sottentra uno dei più saldi principî generali del diritto, che è scritto nella coscienza di ognuno e che vivrà immutabile nei secoli: « *unicuique suum tribuere* ». La legge non ha potuto nè ha voluto, con l'articolo 40, autorizzare l'appropriazione di tutto il lavoro altrui e coprire del suo manto misericordioso tale sistema; ha voluto soltanto trovare una via di mezzo tra l'interesse del pubblico a

---

dico e dalla rispettiva diminuzione dello smercio dell'altro, ma anche dalla diminuzione delle spese di redazione del giornale riproduttore, sia come spese di tasse telegrafiche, sia come riduzione del personale; dall'ammontare delle spese erogate dal giornale pirateggiato, ecc.

(1) Nel *Foro ital.*, 1899, I, 725.

(2) Op. cit., pag. 601, nota 1.

conoscere tutte le notizie, e l'interesse del giornale a negare che gli altri concorrenti se le appropriino impunemente, quando questo si faccia con moderazione. Ma quando ciò costituisca un vero e proprio atto di concorrenza sleale, allora non può dubitarsi che esso debba essere represso, anche quando la singola riproduzione delle notizie sia stata eseguita conformemente alla legge (1).

**1653**. È perciò da lamentare che la Commissione italiana del 1901 non si sia occupata della grave questione, nè abbia proposto alcuna modificazione alla legge vigente, atta a dirimere i dubbi sôrti nella dottrina (2).

**1654**. *Abuso del diritto di critica; confronto nominativo con le opere altrui* (3).

In astratto, chiunque ha il diritto di criticare le opere altrui, artistiche, letterarie, musicali: ogni opera pubblicata può essere discussa, criticata, lodata o demolita. Ma non si può a proprio libito dispensare lode o biasimo; la critica deve essere *onesta e leale*, secondo la formula adottata dalla dottrina e dalla giurisprudenza francese (4); il critico, cioè, ha obbligo di rispettare scrupolosamente la esattezza dei fatti, salvo ad apprezzarli, come meglio creda.

Certo la formola adottata è imprecisa; ma non è stato finora possibile trovarne una migliore, e conviene quindi

---

(1) Cfr. al riguardo, sopratutto GALIZIA, op. e loc. citati.

(2) Giustamente il GIANNINI (*Foro ital.*, 1899, I, 725) ritiene « essere indifferente che l'assunzione della notizia avvenga per lettera o per telegrafo... La legge parla di articoli, di notizie, e non si cura del mezzo col quale viene raccolto il materiale per questi articoli, non potendo ciò menomamente influire sulla natura loro ».

(3) Cfr. per tutti, lo studio interessante del BUTEAU, *Le droit de critique en matière littéraire, dramatique et artistique*, Paris 1910, che contiene un'esposizione precisa e compendiosa delle molteplici controversie giudiziarie, che si sono dibattute in Francia, e dello stato attuale della dottrina e della giurisprudenza.

(4) Cfr. BOSC, op. cit., pag. 175 e seg.; CHARMONT, *Examen doctoral* (*Revue critique*, 1898, 142 e seg.); PORCHEROT, op. cit., pag. 58 e seguenti; App. Bordeaux, 25 febbraio 1873 (*Dalloz*, 1873, II, 407); Appello Lyon, 10 luglio 1896 (*Sirey*, 1897, II, 76, e *Revue critique*, 1898, 142, con la citata *Nota* critica di CHARMONT); Cass. di Francia, 29 novembre 1845 (*Dalloz*, 1846, I, 48); 8 maggio 1876 (*Ibid.*, 1876, I, 259); 16 febbraio 1893 (*Sirey*, 1893, I, 493); ecc.

accettarla, anche perchè essa si inquadra bene nella teorica generale dell'abuso del diritto.

**1655.** Dal principio generale sopra accennato discende che commette concorrenza illecita lo scrittore che, mediante annunzi, circolari od altra forma di pubblicità (1), si faccia a denigrare l'opera altrui, per mettere in rilievo la propria, consigliando il pubblico a non acquistare quella, ma questa (2).

**1656.** Invece la *réclame* alla propria opera può essere consentita, quando non invada la sfera giuridica altrui. Si è perciò ritenuto — ma non concordemente —, che sia lecito dire che la propria opera ottenne medaglie, premi o altre ricompense, da apprezzati Istituti scientifici, anche se ciò non fosse vero. Tali vanterie costituirebbero non atti di concorrenza illecita, ma manovre sleali e disoneste, che sarebbero per altro ben presto sventate. Tale *réclame* menzognera allora soltanto potrebbe costituire atto di concorrenza, quando fosse accompagnata dal confronto *nominativo* di opera altrui. La prima forma di *réclame*, per le abitudini invalse nella vita quotidiana, è inoffensiva (3); la seconda invece costituisce un illecito mezzo di concorrenza, poichè danneggia

(1) Tra tali forme può essere compresa anche la pubblicazione di atti o sentenze favorevoli, se si taccia che questa abbia avuto esito definitivo contrario.

Cfr. in tali sensi, Cass. Torino, 21 dicembre 1894 (*Mon. Tribunali*, 1895, 82).

(2) Come si rileva agevolmente, qui riparlo del diritto di critica, solo per ciò che ha tratto alla concorrenza sleale, avendolo riguardato nella sua generale esplicazione, senza scopo di concorrenza, nei n. 1551 e seg., pag. 508 e seguenti.

(3) Barbier, *De la concurrence déloyale*, pag. 127, scrive: « Le public, blasé par l'excès même de la réclame, n'attache aux annonces qui l'importance qu'elles meritent, et ainsi longtemps que la réclame se tient dans le domaine de l'hyperbole, il faut admettre le régime de la liberté absolue ».

E il Bozzini, op. cit., pag. 48 e seg.: « L'esagerazione, l'iperbole della pubblicità è difficilmente reprimibile, per l'incertezza del criterio di repressione: inutile d'altronde appare il tutelare contro di esse il concorrente, poichè il danno eventuale ricadrà sul consumatore ingannato dalle fallaci e gonfie affermazioni, più che sul concorrente, il quale, anzi, presto o tardi, vedrà aumentare la sua clientela di tanto, quanti sono i consumatori delusi dalla pomposa e vacua declamazione del rivale ».

È perciò che la *réclame* menzognera non può costituire per sè sola un atto di concorrenza illecita, come pensa il De Notaristefani, nella sua apprezzata monografia, *In tema di concorrenza sleale*, pag. 169, Napoli 1902.

il valore commerciale dell'opera altrui, e il più delle volte costituisce un vero e proprio atto di diffamazione.

**1657**. Si noti altresì che, secondo alcuni, non occorre nemmeno che vi sia *denigrazione* dell'opera altrui, ma si ha concorrenza anche quando si faccia una critica serena dell'opera del concorrente, e si istituisca un confronto con lui (1), nell'intento di sfruttarne la notorietà, per accreditare le proprie opere.

**1658**. Ma d'altra parte (2) si rileva, che debba sempre essere lecito dire la verità, e istituire dei confronti con i concorrenti, allo scopo di volgere a sè non la clientela del concorrente, ma il pubblico in generale.

**1659**. A mio avviso, la verità sta nel giusto mezzo. In via di principio infatti, non si può disconoscere che si possa dire la verità; ma non si può, sotto tale pretesto, sfruttare la notorietà del concorrente, per accreditare i prodotti proprî.

**1660**. *Usurpazione del soggetto delle opere altrui.*

Si disputa, se il soggetto delle opere dell'ingegno sia capace di privata appropriazione, da parte di chi lo ha inventato. E varie sono le opinioni emesse al riguardo.

**1661**. Generalmente si ritiene che non si possa esercitare alcun diritto di privativa sul soggetto dell'opera, salvo che si versi in materia di contraffazione, per essersi appropriato non solo del soggetto, ma anche della forma, di cui esso venne la prima volta rivestito (3).

**1662**. Altri sostengono (4), doversi introdurre una distinzione al riguardo. Mentre, cioè, riconoscono essere vera la

---

(1) Cfr. Allart, op. cit., n. 70, 188, 189 e 195; Mayer, *De la concurrence déloyale et de la contrefaçon en matière de noms et de marques*, n. 35, Paris 1879; Rendu, op. cit., n. 507; Schüler, op. cit., pag. 91; ecc.

(2) App. Douai, 5 gennaio 1855 (*Jurispr. Douai*, 1855, 184; *Sirey*, 1857, II, 45); Pouillet, *Traité des marques de fabrique*, n. 616.

Cfr. del resto, su tutte le varie specie decise in questa intricata materia dalla dottrina e dalla giurisprudenza francesi, *Pandectes françaises*, v° *Concurrence déloyale*, n. 603 e seg., pag. 72 e seguenti.

(3) Cfr. Blanc, op. cit., pag. 258; Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, n. 76, pag. 87 e seg.; Kohler, *Das literarische.....*, pag. 38 e seg.; App. Milano, 24-27 aprile 1915 (*I diritti d'autore*, 1916, 80).

(4) *Pandectes françaises*, n. 571 e seg., pag. 76; App. Parigi, 29 luglio 1857 (*Pataille*, 1857, 286); App. Milano, 22 febbraio 1899 (*Annali*, 1899 279; *Mon. Trib.*, 1899, 531).

dottrina comune, quando alcuno abbia tratto il soggetto dalla storia, dalla mitologia, dalla natura, ritengono che, se il soggetto, storico o naturale, sia stato per la prima volta trasportato nel dominio della letteratura o dell'arte, costituisca una specie di creazione, epperò sia tutelabile.

**1663.** Altri infine sostengono, che si possa aspirare alla esclusività del tipo, quando, con indagini personali, si sia provato che il tipo leggendario non corrisponda alla realtà (1).

**1664.** A mio avviso, la teoria comune merita accoglimento. La identità del soggetto non equivale identità di creazione artistica, letteraria o scientifica (2): lo provano il *Faust*, la *Divina Commedia*, l'*Amleto*, e tanti altri capolavori, tratti da rappresentazioni popolari o da novelle. L'artista, lo scrittore, che ha trattato un soggetto nuovo, non acquista l'esclusività su di esso, ma sulla forma di cui lo ha rivestito. E non si può nemmeno sostenere, che le false vie siano di diritto comune e le vere di diritto singolare, perchè la verità scientifica è incapace di diritto esclusivo, e non può rimanere nel patrimonio del suo scopritore.

**1665.** *Concorrenza illecita per mezzo dei compendî.*

Si è visto che, caduta l'opera nel dominio pubblico, può essere riprodotta da chicchessia.

Ma si può pubblicare una riduzione di tale opera, facendola passare per la riproduzione completa di essa? (3). O si può pubblicare il compendio delle opere, che sono ancora in dominio dell'autore? (4).

---

(1) Così fece il GIORGIONE, per parecchi personaggi della storia sacra.

(2) Perciò MOLIÈRE poteva rispondere a BOISGOBERT, che lo accusava di averlo plagiato in alcune scene del suo *Avaro:* « C'est une fille que je tire d'une mauvaise maison, pour la conduire dans la bonne société ». Cfr. anche GOETHE, nel suo discorso sopra ECKERMANN.

(3) Cfr. al riguardo, Cass. Roma, 15 settembre 1912 (*Foro ital.*, 1913, II, 39; *Giust. pen.*, 1913, 5, con *Nota* di ESCOBEDO).

(4) Sarebbe il caso di colui che non riproducesse un libretto musicale, ma che, in una larga analisi, ne riportasse, atto per atto, il piano e l'andamento, allo scopo evidente di riprodurre il libretto, o di supplirlo, per facilitare al pubblico l'intelligenza dell'opera.

A mio avviso, tali atti non possono costituire contraffazione (1), ma costituiscono concorrenza sleale, ed obbligano chi li compie a risarcire all'autore i danni che gli ha prodotti (2).

Infatti, nel primo caso si fa illecita concorrenza, potendosi mettere in vendita l'opera a prezzo minore, perchè la si è ridotta. Nel secondo caso, il compendio, per la servilità del suo andamento, supplisce benissimo il libretto dell'opera, ed offre allo spettatore la possibilità di non acquistarlo, bastando il compendio, per seguire lo spettacolo in tutte le sue parti. Come si fa allora a sostenere che sia riprodotta soltanto la sostanza dell'opera? Esso invece la riproduce nella medesima forma dell'opera originale, di cui sfrutta tutto il pregio, e, come diceva il Renouard, fa servire i lavori di un autore per intentargli una concorrenza commerciale, che sarà delle più dannose, perchè ne mette l'opera, a prezzo minore, alla portata di un maggior numero di lettori e di compratori (3).

**1666.** Inteso in tal modo il divieto dei compendî, esso non nuoce affatto, come pensano alcuni, alla critica e alle recensioni. Certo, anche per queste, vi sono dei limiti, e il critico potrà citare tutti quei passi dell'opera che gli sono utili, per confutarli o per metterli in luce; ma non potrà riprodurre in succinto l'opera, e renderne inutile la lettura. La recensione e la critica hanno fine ben diverso dal compendio. Le prime mirano a dare una nozione sommaria dell'opera, e a metterne in luce i pregi e i difetti; il secondo mira a sostituire più o meno efficacemente l'opera originale. Quindi il divieto di quest'ultimo non può produrre alcun pregiudizio alle prime, salvo che esse vogliano trasformarsi in veri e proprî compendî.

---

(1) La questione è stata decisa in tali sensi, a proposito della pubblicazione del riassunto della *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, pubblicato dal *Giornale d'Italia*, prima che l'opera fosse rappresentata, e dopo che era stata ceduta alla Società degli Autori. Questa convenne il *Giornale d'Italia*, per il risarcimento dei danni, che tale pubblicazione le aveva cagionati.

(2) Vedi però *contra*: Pasquali (Gustavo), *I compendî in materia di contraffazione* (*La Legge*, 1883, I, 428).

(3) Cfr. in senso conforme, Trib. Nizza, 10 novembre 1909 (*Le droit d'auteur*, 1910, 66).

**1667.** *Se sia necessaria una legge speciale sulla concorrenza sleale* (1).

Si questiona, se occorra proprio una legge sulla concorrenza sleale, come hanno fatto la Germania (leggi citate), il Portogallo (15 dicembre 1894), e la Spagna (16 maggio 1902); o se basti l'art. 1151, cui la dottrina e la giurisprudenza hanno dato larghissima applicazione.

**1668.** La controversia si è presentata già ai redattori della legge tedesca del 7 giugno 1909. Essendo stato introdotto in quel Codice civile l'art. 826 (2), si era potuto notare che i Tribunali gli avevano dato ben presto così larga e sagace interpretazione, che molti fatti non previsti dalla legge del 1896 avevano dato luogo a risarcimento dei danni; e si era così riuscito ad ottenere una tutela efficace e sicura (3). Malgrado però tale ragione, non si volle spezzare la tradizione giuridica, e si decise quindi di inserire nella nuova legge una esemplificazione, che apparve utile di fronte alla formula ristretta dell'art. 826; e alle nuove forme di concorrenza illecita, che, dal 1896 al 1909, si erano dimostrate lesive dell'onesto traffico.

**1669.** Oramai, da noi, si combattono due dottrine. La prima invoca una legge repressiva sulla concorrenza sleale. Si osserva che esistono così gravi violazioni della proprietà intellettuale, che per esse non basta la sanzione del risarcimento dei danni, ma occorre la più efficace repressione penale (4). È facile, invero, riconoscere la gravità della violazione nel fatto di colui che riproduca con qualche leggiera

---

(1) Cfr. al riguardo, AMAR, *La concorrenza sleale. Necessità di provvedimenti legislativi. Relazione al IV Congresso giuridico nazionale* (vol. III, *Diritto commerciale*), Napoli 1907.

(2) Tale articolo non è così ampio come l'art. 1151 Cod. civ. italiano e 1382 Cod. francese. Perciò la legge tedesca volle determinare anche i casi di concorrenza illecita, che davano luogo al semplice risarcimento dei danni, ritenendo che essi non fossero compresi nell'art. 826.

(3) E ciò, non ostante che i giudici tedeschi siano ligi alla lettera più che allo spirito della legge, nella interpretazione di essa.

(4) Si consente per altro che questa sia contenuta in limiti ristretti: quando, cioè, nel fatto si riscontri il *dolo malo*, e la violazione sia di gravità eccezionale. Istruttive sono in argomento le acute osservazioni del LISTZ, *Grenzgebiete zwischen Privatrecht und Strafrecht* (nei *Bekhers Beiträge*, 5).

variazione l'opera altrui e la spacci per propria; del direttore del giornale, che usurpi sistematicamente tutte le informazioni telegrafiche di altro giornale; di chi con false notizie designi l'opera altrui, per smerciare la propria, o dia di questa indicazioni mendaci, come se, per farla apparire più al corrente coi progressi scientifici, ne varii la data di pubblicazione, ecc. In siffatti e simiglianti casi, si aggiunge, l'art. 1151 può dare soltanto il ristoro dei danni. Ma, siccome la loro determinazione è effetto di lungo, dispendioso e difficile giudizio, talvolta è preferibile non chiederli nemmeno. La sanzione penale invece può costituire un freno efficace, e garentire il lavoro intellettuale dagli attacchi del concorrente disonesto.

**1670.** Ma d'altra parte si osserva, che la concorrenza sleale è stata bene assomigliata ad un vero Proteo (1). Mal si presta perciò tutta la materia ad un efficace, esauriente regolamento giuridico. Il legislatore potrà prevedere e regolare le principali forme, inventate dalla malizia umana fino a quel momento; ma ben presto la legge sarà oltrepassata per nuovi mezzi e nuove frodi, più sottili ed efficaci degli antichi. Si attuerà quindi la più flagrante ingiustizia legislativa: sarebbe punita, cioè, quella forma, la quale è stata già oltrepassata, e prospererebbe invece sotto gli occhi della legge qualche forma più grave (2). Nè si possono colpire, con una comprensiva sanzione penale tutte le forme di concorrenza sleale, poichè tale sistema eviterebbe forse la difficoltà di cui sopra, ma reciderebbe i nervi anche alla concorrenza lecita, cui si devono i maggiori progressi delle industrie moderne, e ci farebbe retrocedere di molti secoli, ai tempi delle giurande e delle corporazioni. E lo stesso deve dirsi, se una legge di natura civile si proponesse di fissare i principali casi di concorrenza. Tale legge o riuscirebbe ristretta come la portoghese, o oscura ed incompleta come le tedesche. E inoltre si disputerebbe, se non spet-

---

(1) Pouillet, op. cit., pag. vii.

(2) Veramente ciò non si verificherebbe, qualora si ammettesse l'interpretazione estensiva in materia di leggi penali, come fanno l'Helfert, nella *Zeitschrift für österr. Rechtge.* del 1847, e il Gianturco, *Sistema*, 3ª ediz., pag. 123. Cfr. però *contra*, Pessina, *Manuale di diritto penale italiano*, vol. I, pag. 46.

tasse l'azione per i fatti che la legge non ha espressamente previsti. Perciò si ritiene preferibile il principio affermato dal Couhin, al Congresso di Parigi del 1900 (1): che, cioè, « un principio generale, che permetta di ottenere dei risarcimenti in via civile contro tutte le forme di concorrenza illecita, è preferibile, in ogni legislazione, alla codificazione delle principali forme della concorrenza illecita ».

**1671.** A mio modesto avviso, entrambe queste teoriche hanno pregi e difetti. Mi pare, invero, che sia ben difficile formulare una ottima legge sulla materia, ma che d'altra parte una legge, per quanto sia possibile completa, servirebbe anche come mezzo inibitorio contro la violazione della proprietà intellettuale, e a rendere più squisito il sentimento del giusto e dell'onesto.

**1672.** E se di ciò non si può dubitare, sembra opportuno adottare il medesimo sistema accolto dalla Commissione italiana del 1906, in materia industriale (2). E cioè si dovrebbe, nella futura legge sulla proprietà intellettuale, includere qualche norma, che punisse i fatti di concorrenza sleale, che offendono molto gravemente i diritti degli autori e la pubblica fede. D'altra parte si potrebbe lasciare al principio generale dell'art. 1151 la repressione della concorrenza illecita, tanto più che, oramai, l'articolo suddetto ha ricevuto dalla giurisprudenza una interpretazione così sapiente e completa, che soddisfa a tutti i bisogni della pratica moderna.

---

(1) *Annuaire de l'Association intern. pour la protection de la propriété industrielle.* Congrès de Paris, 1900, pag. 329 e 402.

(2) Cfr. al riguardo, *Atti* citati, vol. II, pag. 581 e seg., e sopratutto la magistrale e succosa *Relazione* di E. Venezian.

## TITOLO III.

## Tutela specifica della proprietà intellettuale.

---

### SEZIONE I.

*Azione di contraffazione.*

**1673.** *Che cosa bisogna intendere per contraffazione.*

Generalmente (1), si comprendono in tale parola tutte le forme di violazione della proprietà intellettuale sull'opera pubblicata. E da questa classifica troppo comprensiva è derivato un grave difetto delle leggi: che, cioè, a fatti aventi diverso grado di temibilità si è applicata la stessa pena (2).

**1674.** Per meglio individuare le diverse violazioni della proprietà intellettuale, mi pare preferibile riserbare la parola *contraffazione*, per indicare soltanto la riproduzione abusiva, ed assegnare agli altri reati la denominazione che è loro propria. Ciò gioverà, più di qualunque inutile dissertazione, a quella rigorosa classificazione dei singoli istituti, che è essenziale in un trattato scientifico.

**1675.** *Condizioni per l'esistenza del reato di contraffazione.*

La contraffazione (riproduzione abusiva) presuppone:

1° che si tratti di opera protetta dalla legge sulla proprietà intellettuale;

2° che l'opera in questione sia stata già pubblicata dal suo autore o dagli aventi diritto;

---

(1) Tanto nella legge vigente, quanto nel disegno di legge elaborato dalla Commissione Reale del 1901.

(2) Se ciò è spiegabile nella legge che ci governa, è censurabile per il disegno di riforma, eleborato dalla detta Commissione Reale.

3° che siano state adempiute, nel termine utile, le formalità richieste per la riserva della proprietà intellettuale;

4° che l'opera sia riprodotta materialmente, in qualsiasi modo la riproduzione sia avvenuta;

5° che il contraffattore abbia agito con dolo;

6° che la riproduzione sia stata compiuta da chi non era proprietario dell'opera.

**1676.** *A*) Come si è già detto, il primo requisito perchè possa aversi contraffazione, è che l'opera sia tutelabile. Se infatti essa non fosse protetta dalla legge, potrebbe essere impunemente riprodotta da chicchessia.

**1677.** Si è pure detto più volte (1), che, nel sistema vigente, ogni opera dell'ingegno che presenti un minimo di attività personale del suo autore, gode della protezione della legge. Per tal modo sono stati dichiarati tutelabili: i calendari, le guide, gli orari ferroviari, le raccolte di canti popolari, di proverbi, le carte topografiche, le carte da giuoco, le comuni imagini religiose, gli elenchi illustrati di macchine e strumenti agricoli, i florilegi, le antologie, ecc.

Sono stati anche dichiarati suscettibili di protezione, non per il contenuto, ma per la forma di cui sono stati rivestiti (2): i programmi delle corse; le informazioni commerciali; le istruzioni sul modo di impiego di una macchina. E allo stesso modo sono stati dichiarati tutelabili i resoconti giudiziari, e i fatti di cronaca, allorchè sono esposti in forma originale.

**1678.** *B*) Sulla seconda condizione, basterà ripetere che, quando l'opera non fosse stata ancora pubblicata, non si potrebbe invocare la tutela della legge speciale, ma si dovrebbe fare ricorso al diritto comune.

**1679.** Basta peraltro che si tratti di ogni forma di pubblicazione (art. 2), e non solo di quella che consiste nella *edizione* dell'opera (*typis edere*), come è stato stabilito nella Convenzione internazionale di Berna (3). Perciò deve ritenersi contraffazione anche la riproduzione di un'opera sce-

---

(1) Cfr. n. 518 e seg., vol. I, pag. 343 e seguenti.

(2) Cfr. OSTERRIETH, *Lettre d'Allemagne* (*Le droit d'auteur*, 1916, 19 e seg.).

(3) Cfr. al riguardo, App. Venezia, 17 febbraio 1881 (*Gazz. proc.*, XVI, 1881, 74), nonchè quanto ho rilevato al n. 795, vol. II, pag. 73 e seguenti.

nica inedita, che il contraffattore abbia fatto riprodurre da stenografo, durante la sua rappresentazione (1).

**1680.** Si questiona se sia ammessibile contraffazione di opere che l'autore non volle destinate alla pubblicità, ma stampò per poterne disporre di parecchie copie, a scopi determinati (2).

Per la risoluzione di tale controversia, si devono adottare i principî già enunciati (3), e sui quali non occorre insistere.

**1681.** *C*) Altra condizione per la esistenza del reato è che siano state adempiute, nel termine utile, le formalità legali, dall'autore o dall'editore (4).

Di tale condizione non è il caso di occuparsi, dopo ciò che se ne è detto (5).

**1682.** *D*) È *necessario* e *sufficiente* che l'opera sia riprodotta materialmente, senza che se ne abbia il diritto (6).

**1683.** Non occorre proprio che sia riprodotta tutta l'opera, perchè si ha contraffazione anche quando la riproduzione sia parziale (7-8). Anche se il contraffattore abbia trasfusa

---

(1) Cfr. Marchetti, *Sulle contraffazioni delle opere adatte a pubblico spettacolo*, Milano 1878.

(2) Un esempio classico è fornito dalla importante tesi di laurea *Danno e risarcimento fuori dei contratti*, che Giacomo Venezian stampò nel 1885, per poter partecipare ai concorsi universitari, ma non volle mai pubblicare.

(3) Cfr. n. 1519, pag. 498. Cfr. anche Potu, *La Convention de Berne* citata, n. 122 e seg., pag. 85 e seguenti.

(4) Cfr., al riguardo, *Il processo Salvini. Il deposito dell'editore salvaguarda anche l'autore* (*I diritti d'autore*, 1910, 45).

(5) Cfr. vol. I, cap. VI, n. 664 e seg., pag. 464 e seguenti.

(6) Nella futura riforma della legge, dovrà esaminarsi, se non sia il caso di punire le cosiddette *spie dell'arte*, che vanno copiando nelle città i modelli esposti nelle vetrine. Cfr. al riguardo *Le droit d'auteur*, 1913, 155 e seguenti.

(7) Cfr. al riguardo, App. Bordeaux, 21 gennaio 1836 (in Gastambide, op. cit., pag. 387); App. Parigi, 6 novembre 1841 (in Blanc, op. citata, pag. 178); 2 febbraio 1866 (*Pataille*, 1866, 261), e 3 febbraio 1877 (*Ibid.*, 1880, 199); Trib. civ. della Senna, 26 luglio 1861 (*Ibid.*, 1862, 64); Tribunale corr. della Senna, 24 giugno 1846 (in Blanc, op. cit., pag. 160); Cass. Roma, 20 maggio 1905 (*Foro ital.*, 1905, II, 314).

Cfr. per la contraffazione di opere architettoniche, *Droit d'auteur*, 1890, 14, e *I diritti d'autore*, 1890, 35.

(8) La regola riceve importante applicazione, a proposito delle antologie, cioè delle raccolte che riproducono brani scelti di opere altrui

l'opera altrui nella propria (1); anche se in tale lavoro abbia apportato dei piccoli cangiamenti all'opera altrui (2). Come bene osserva il Pouillet « est-ce que celui qui, ayant volé de l'argent, le mêle avec son propre argent, cesse pour cela d'être un voleur? » (3).

**1684.** Le forme della riproduzione non hanno alcuna influenza sulla esistenza o meno del reato. Il reato si con-

---

quando essi sono tratti da opere già cadute nel dominio pubblico, non occorre chiedere ad alcuno il permesso di riprodurli.

Ma nel caso che le opere siano ancora nel dominio dell'autore o dei suoi aventi causa, occorre il consenso di costoro, perchè il brano riportato non serve come base di studî ulteriori, come avviene per le citazioni, ma sta a sè, ed esercita una concorrenza al diritto del titolare della proprietà intellettuale. L'autore, infatti, o i suoi eredi, o i suoi editori hanno diritto alla divulgazione per le stampe dell'opera dell'ingegno. Riprodurre brani di tale opera nelle antologie viola appunto il diritto in argomento, epperò occorre il consenso del titolare del diritto.

Cfr. al riguardo, App. Parma, 4 novembre 1896 (*Giust. pen.*, 1896, 1415; *La Legge*, 1897, I, 133; *Foro ital.*, 1897, I. 180); Trib. Milano, 30 giugno 1897 (*Mon. Trib.*, 1897, 690); Cass. Roma, 5 aprile 1900 (*Foro ital.*, 1900, II, 359; *Giust. pen.*, 1900, 867; *La Legge*, 1900, II, 36; *Temi ven.*, 1900, 430); Trib. Roma, 20 maggio 1914 (*Foro ital.*, 1914, I, 1090; *Giur. ital.*, 1914, I, 2, 396; *Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 494, con *Nota* di Musatti); Appello Roma, 29 luglio 1915 (*Giur. ital.*, 1915, I, 2, 419).

Cfr. inoltre il lodo della Società degli Autori per molte poesie ed inni del Manzoni, inclusi nella *Nuova antologia poetica* del Chiaia (*I diritti d'autore*, 1882, 8).

(1) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 468, pag. 457; Trib. Palermo, 1° agosto 1898 (*Circ. giur.*, 1899, 229; *Gazz. giud. ital.*, 1899, 333); App. Palermo, 16 giugno 1899 (*Annali*, 1899, 397; *Circ. giur.*, 1899, 225); Cass. Palermo, 10 giugno 1902 (*Annali*, 1902, 600; *Il Filangieri*, 1902, 606; *Mon. Trib.*, 1902, 581).

È affidato all'apprezzamento incensurabile dei giudici del merito il riconoscere, se in una data opera si contenga o non riproduzione di un'opera altrui. Cassaz. Torino, 27 dicembre 1877 (*Annali*, 1878, 101; *Giorn. Trib.*, 1878, 185; *Giur. tor.*, 1878, 164; *La Legge*, 1878, I. 190).

(2) Cfr. App. Parigi, 10 aprile 1862 (*Pataille*, 1862, 113); 21 novembre 1867 (*Ibid.*, 1867, 359); 30 dicembre 1868 (*Ibid.*, 1870, 21); 26 ottobre 1885 (*Ibid.*, 1890, 170). La Corte di appello di Genova, con sentenza 10 luglio 1877 (*Eco di giurispr.*, 1878, 38), decise non esservi contraffazione nelle opere d'arte, ove la riproduzione dello stesso concetto si presenti sensibilmente variata nelle parti principali.

Nella letteratura di guerra, dal 1914 in poi, la copia dei libri altrui è stata assai frequente, specie per ciò che ha tratto alle descrizioni ove si sono svolti i terribili avvenimenti ai quali assistiamo con animo trepido e commosso, ma fiducioso.

Cfr. al riguardo *Le droit d'auteur*, 1915, pag. 123 e seguenti.

(3) Op. e loc. citati. Naturalmente spetta ai giudici di merito apprezzare, con criterio incensurabile, se siavi o non contraffazione di opera altrui.

suma, comunque avvenga la riproduzione, con gli stessi mezzi dell'opera contraffatta (1), o con mezzi diversi (2). Ciò risulta non solo dalla lettera, ma anche dallo spirito della legge. Infatti l'art. 2 parla ripetutamente di *stampa* o *altro simile modo di pubblicazione*; e l'articolo 32 dichiara: « È reo di contraffazione chiunque riproduce *con qualsiasi modo* un'opera » (3). Inoltre la legge ha mirato a vietare la usurpazione della individualità dell'opera, senza riguardo alla forma con cui si attua (4).

**1685**. Non esula il reato di contraffazione, anche quando l'opera sia stata stampata, o litografata, o manoscritta, per l'uso esclusivo di una scuola, e con la indicazione *fuori commercio*. Nè si dica in contrario che la scuola deve essere

---

(1) Talvolta è assai importante il mezzo della riproduzione. Poniamo, invero, che si tratti di riproduzioni fotografiche di manoscritti antichi. Non può contestarsi, che chi abbia acquistato una di tali riproduzioni possa pubblicare per le stampe (*typis edere*) il manoscritto, perchè tanto vale usare la riproduzione quanto l'originale. Ma egli non potrebbe pubblicare il manoscritto come riproduzione fotografica, perchè così trarrebbe illecito profitto dal lavoro altrui. Inoltre, secondo i principî, che sono stati già svolti, mentre non è tutelabile chi abbia pubblicato un libro antico (n. 557 e seg., vol. I, pag. 383 e seg.), perchè non vi ha aggiunto nulla di personale, è tutelabile invece la fotografia (cfr. n. 560 e seg., vol. I, pag. 385 e seguenti).

(2) È adunque indifferente, che l'opera sia riprodotta con la stampa o con processi litografici o fotografici, o con la velocigrafia, dattilografia, o se anche si tratti di copie manoscritte, non riserbate all'uso personale. È anche indifferente che si tratti di una forma di riproduzione diversa da quella di cui si è avvalso l'autore (cfr. n. 849 e seg., pag. 111 e seg.). Costituisce quindi contraffazione il fatto di chi riproduca l'opera per i ciechi, il che non aveva fatto l'autore (cfr. al riguardo, Pouillet, op. cit., n. 557, pag. 539 e seg.), o con una film cinematografica [cfr. Gasca, *Se sia contraffazione la vendita di fonografi, o grammofani, od altri strumenti, che riproducono la musica, il canto, le parole di autori, dei quali non si è ottenuto il consenso* (*La Legge*, 1907, 1742)].

(3) Cfr. anche l'art. 4 della Convenzione internazionale di Berna del 1886, e il § 15 della legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2778.

(4) Uniforme è l'insegnamento della scuola francese, malgrado che l'art. 425 Codice penale parli di edizione o d'impressione. Ed è giusto, perchè può essere inventato anche un nuovo mezzo di riproduzione, e il reato si commetterebbe egualmente, impiegando tale procedimento. Cfr. al riguardo, Trib. corr. della Senna, 22 novembre 1905 (*Gaz. Palais*, 21 febbraio 1907); Trib. Torino, 15 settembre 1908 (*Giur. pen. tor.*, 1909, 349); App. Torino, 15 dicembre 1908 (*Ibid.*, 1909, 348).

Quanto poi alla dottrina, cfr. Kohler, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*, pag. 176: Piola-Caselli, op. cit., pag. 450 e seguenti; Pouillet, op. cit., n. 523, pag. 507 e seguenti.

paragonata ad una casa privata, e che il maestro è libero di impartire ai suoi allievi l'insegnamento, traendolo da qualsiasi libro (1). Tale facoltà è incontestabile. Ma non si può offendere il diritto esclusivo degli autori delle opere dell'ingegno, che sarebbe ferito al cuore nel campo principale di sfruttamento, e rimarrebbe una formula priva di contenuto, se fosse lecito riprodurne le opere senza il loro consenso, diffondendole proprio nelle scuole, alle quali esse erano destinate (2).

**1686**. È anche indifferente, che il contraffattore abbia conservato o sostituito il nome dell'autore (3); che la riproduzione sia elegante o indecente (4); che sia facile o difficile confondere la riproduzione autorizzata dalla illecita (5); che la contraffazione sia riuscita passiva (6); che il contraffattore non abbia fine di lucro (7), o destini l'opera ad una distribuzione gratuita, a scopo di propaganda, o la destini all'estero; che la riproduzione sia totale, o che l'opera venga riprodotta con piccole modificazioni di nessuna importanza (8).

---

(1) Vedi però *contra*, App. Parigi, 22 marzo 1828 (*Dalloz*, 1828, II, 114); Cassaz., 29 gennaio 1829 (*Ibid.*, 1829, I, 123); App. Modena, 4 aprile 1914, concordemente criticata da tutti i suoi annotatori (*Foro ital.*, 1914, I, 1017, con *Nota* del PIOLA-CASELLI; *La Corte d'appello*, 1914, 281, con mia *Nota; Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 638, con *Nota* del SALVADORI).

(2) Oltre gli autori citati nella nota precedente, cfr. BLANC, op. cit., pag. 168; GASTAMBIDE, op. cit., pag. 122; POUILLET, op. cit., n. 530, pag. 513 e seg.; RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 46.

(3) Non osta alla contraffazione il fatto che l'autore abbia conservato l'anonimo, o abbia pubblicata la sua opera con uno pseudonimo. Cfr. al riguardo, POUILLET, op. cit., n. 497 e seg., pag. 482 e seguenti.

(4) Cfr. Trib. civ. della Senna, 11 febbraio 1836 (in BLANC, op. cit., pag. 283). Naturalmente in questo secondo caso si può anche intentare la *actio injuriarum*, come si è già detto al n. 1567, vol. II, pag. 513.

(5) Cfr. POUILLET, op. cit., n. 464, pag. 455.

(6) Che il risultato finanziario non abbia influenza ai fini della sussistenza del delitto, si desume dall'art. 45 Codice penale e dai §§ 36 e seguenti della legge tedesca 19 giugno 1901, n. 2778. Cfr. al riguardo, KOHLER, *Urheberrecht*, pag. 336 e seg.; Appello Parigi, 18 gennaio 1868 (*Pataille*, 1869, 279); 12 febbraio 1868 (*Ibid.*, 1868, 74).

Vedi però *contra*, ma non con ragioni persuasive, Trib. dell'Impero tedesco, 20 gennaio 1905 (*Droit d'auteur*, 1907, 63); Trib. Napoli, 27 maggio 1908 (*Boll. propr. int.*, 1908, 457; *Giur. ital.*, 1909, I, 2, 1; *La Legge*, 1909, 370; *Mon. Trib.*, 1909, 618).

(7) Cfr. Cass. Roma, 22 novembre 1913 (*Foro ital.*, 1913, II, 122).

(8) Cfr. al riguardo, BRY, op. cit., pag. 716; COUHIN, op. cit., vol. II, pag. 450; e, nella giurisprudenza, Cassazione (Chambre des requêtes),

Queste varie contingenze di fatto non eliminano il reato, ma possono soltanto fornire un criterio di valutazione al giudice, sia per determinare la pena, sia per liquidare i danni dovuti all'autore.

**1687.** Non vale nemmeno ad escludere il reato, il fatto che l'opera sia stata già pubblicata abusivamente, con la sostituzione di altro nome a quello dell'autore (1).

**1688.** Si è questionato (2), se la riproduzione cinematografica possa o non costituire contraffazione (3).

**1689.** Per la negativa si osserva, che la cinematografia è una nuova forma di elaborazione artistica, risultante da una speciale attività formatrice e consistente nel rapido svolgimento e nella contemporanea proiezione luminosa e ingrandita di fotografie; che siccome la cinematografia non esisteva al tempo della formazione della nostra legge, non poteva essere preveduta da questa. E poichè le disposizioni penali e quelle che restringono il libero esercizio dei diritti (art. 4 disp. prel.) non possono essere estese oltre i casi in esse previsti, non si può essere puniti per la riproduzione cinematografica, che non è espressamente prevista come reato dalla legge.

**1690.** Ma la Corte Suprema di Roma ha osservato, che la riproduzione cinematografica, «indipendentemente dallo speciale mezzo o procedimento meccanico di sua esecuzione..... è essenzialmente riproduzione figurativa di un'opera dell'ingegno, letteraria o artistica, fatta rivivere innanzi agli occhi in pubblico spettacolo per rapida successione di figure, di persone e fatti eloquenti senza parole: è arte scenica figurativa, che può creare o produrre un'opera artistica autonoma e nuova, capace di tutela giuridica come tutte le altre

---

14 gennaio 1908 (*Pataille*, 1908, II, 93); App. Aix, 10 febbraio 1866 (*Ibid.*, 1867, 173); App. Parigi, 21 novembre 1867 (*Ibid.*, 1867, 359); 13 dicembre 1868 (*Ibid.*, 1870, 21), e 7 marzo 1902 (*Gaz. Trib.*, 1902, II, 12); Appello Angers, 19 gennaio 1904 (*Dalloz*, 1904, II, 137, con *Nota* del Claro); Trib. corr. di Bordeaux, 2 aprile 1908 (*Pataille*, 1909, I, 41).

(1) Cfr. Cass. Napoli, 11 settembre 1886 (*Dir. e giur.*, 1886, II, 178).

(2) Hanno ritenuto l'affermativa, Cass. Roma, 22 novembre 1913 (*Foro ital.*, 1914, II, 122); Musatti, *Cinematografia da un dramma* (*Rivista di dir. e proc. pen.*, 1914, II, 90).

(3) La stessa questione si fa in tema di rappresentazione abusiva, per la quale bisogna adottare la medesima soluzione.

opere dell'ingegno, e può rappresentare e riprodurre una originale opera dell'ingegno, letteraria o artistica, adatta a pubblico spettacolo ». Inoltre l'art. 32 della legge dichiara reo di contraffazione « chiunque riproduce con qualsiasi modo un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, dovendosi in questa latissima disposizione logicamente comprendere la riproduzione mediante cinematografia, sebbene non nota al tempo della pubblicazione della legge; perchè questa, evitando opportunamente una pericolosa e sempre insufficiente casistica, statuisce una generale norma di diritto, ed è ufficio proprio della potestà giurisdizionale accertare con processo logico-giuridico se un fatto determinato sia compreso in quella norma, e perchè d'altra parte la diversa forma di riproduzione non ha alcuna influenza sull'esistenza del reato, che si consuma con qualsiasi fatto costituente dolosa violazione del diritto di personalità dell'autore impresso sull'opera sua e dell'uso e del godimento esclusivo di essa ».

**1691.** Malgrado che non sia perfettamente esatta la terminologia adoperata dalla Corte, la soluzione adottata merita di essere accettata, per la medesima motivazione (1).

**1692.** La legge non impedisce a chicchessia di copiare, per diletto o per aiutare la memoria, l'opera altrui. Però la copia manoscritta deve essere limitata all'uso personale, e non può essere oggetto di speculazione commerciale a danno dell'autore, mercè vendita (2) o locazione (3).

---

(1) Sarebbe diverso il caso, in cui si trattasse di cortei pubblici, inaugurazioni di monumenti o altre pubbliche cerimonie promosse da apposito Comitato, e svolgentisi nelle piazze o nelle pubbliche vie. Il Comitato non può vantare un diritto di proprietà intellettuale sopra ciò che si svolge in pubblico, e perciò, se anche avesse concesso ad una Casa cinematografica il diritto esclusivo di prendere una *film*, nè il Comitato, nè la Casa cessionaria potrebbero intentare azione di contraffazione contro altra Casa che avesse fatto lo stesso. Come ben dice *Le droit d'auteur*, 1915, 29: « D'une part la vie publique ne doit pas être enchaînée par des entraves artificielles; d'autre part, la réalisation fugitive d'une pensée artistique sous forme d'êtres vivants, de comparses, ne représente pas une création durable donnant naissance à une droit *exclusif.* La protection des dessins, des albums de fête, des reproductions en tant que reproductions (tableaux, films) suffit amplement ».

(2) Cfr. Trib. comm. della Senna, 20 dicembre 1871, e App. Parigi, 7 marzo 1872 (*Pataille*, 1874, 174); Appello Milano, 30 settembre 1881

**1693.** Come si vede, a costituire il reato di contraffazione non è indispensabile che l'autore abbia ricevuto danno dalla riproduzione abusiva, poichè basta il danno potenziale, che la contraffazione può produrgli (4).

**1694.** Relativamente ad alcune categorie di opere, es. le carte topografiche, non è facile scoprire la contraffazione, perchè in esse non vi è lavoro di invenzione, ma soltanto il còmpito di riprodurre esattamente ciò che esiste materialmente (5). Tuttavia non mancano criterî tecnici e razionali, per constatare la contraffazione: ad es., la perfetta eguaglianza dei luoghi, vie e istituti notati od omessi, e sopratutto la coincidenza degli errori.

**1695.** *E*) Siccome ci troviamo di fronte ad un delitto, occorre provare che il contraffattore abbia agito con dolo, cioè con la scienza e coscienza di violare col fatto proprio il diritto altrui (6-7).

---

(*Mon. Trib.*, 1881, 1005); App. Napoli, 6 novembre 1907 (*Trib. giud.*. 1908, 116). Quanto alla dottrina, cfr. Clausetti, *Contraffazione manoscritta* (*I dir. d'autore*, 1907, 157), che ne parla tanto nei rapporti interni, quanto in quelli internazionali; Gastambide, op. cit., pag. 115; Pouillet, op. cit., n. 527, pag. 511; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 42; *Riproduzione ad uso personale di opere coperte dal diritto di autore* (*I diritti d'autore*, 1906, 1).

(3) Cfr. App. Parigi, 13 maggio 1887 (*Pataille*, 1887, 311), nonchè Bry, op. cit., pag. 722; Folleville, *De la propriété littéraire et artistique*, pag. 13, Paris 1877; Pouillet, op. cit., n. 529, pag. 512 e seguenti.

(4) Cfr. App. Milano, 15 marzo 1882 (*Mon. Trib.*, 1882, 398; *Giur. penale torinese*, 1882, 195; *Giur. ital.*, 1882, I, 2, 321).

(5) Cfr. al riguardo, il parere della Società degli Autori, a proposito delle carte topografiche di Napoli e di Venezia (*I diritti d'autore*, 1888, 55).

(6) È controverso, se escluda il dolo il fatto che l'opera sia stata inviata al direttore di un giornale, con preghiera di annunziarla, e questi l'abbia invece riprodotta integralmente. Per la negativa si pronunziò il Trib. Roma, 13 luglio 1887 (*La Legge*, 1887, II, 778). Per l'affermativa, cfr. App. Roma, 28 marzo 1883 (*Ibid.*, 1888, I, 812; *Mon. Trib.*, 1888, 737); Cass. Roma, 9 dicembre 1889 (*Giur. ital.*, 1890, I, 292; *La Legge*, 1890, I, 291; *Temi rom.*, 1890, 448); Trib. Roma, 3 giugno 1909 (*Cassazione unica*, XX, 1116; *Foro ital.*, *Repertorio*, 1909, v° *Diritti di autore*, n. 24).

(7) Il fatto che, per inadempimento delle formalità legali, le opere protette sono poche; la credenza della sopravvenuta fine dei diritti d'autore, sono spesso i motivi sui quali la buona fede si vuole fondare. Ma per aversi la buona fede basta la mancanza di convinzione del torto, o si richiede la convinzione positiva del buon diritto?

L'indagine sottile ed elegante si presentò già alla mente dei giureconsulti romani, che ne discussero specialmente in materia di usucapione

**1696.** Certo di solito tale prova non è difficile, essendo quasi inverosimile che due persone abbiano avuta la medesima ispirazione, e abbiano potuto rivestirla della medesima forma (1).

**1697.** Tuttavia non è escluso che vi siano dei casi, nei quali il riproduttore può avere agito in buona fede. Può, per es., avere avuta la convinzione che l'opera fosse già caduta nel dominio pubblico; che egli avesse diritto di riprodurla nuovamente, per effetto della convenzione conchiusa con l'autore; può altri, asserendosene autore, avergli concessa la facoltà di riprodurla, ecc. (2). In tali casi manca

---

(L. 4 e 6, § 1, Dig. 41, 4); e fu affermato che il dubbio esclude la buona fede, poichè, come diceva Cicerone, *De officiis*, lib. I, cap. 9, « *aequitas lucet ipsa per se; dubitatio cogitationem significat injuriae* ».

La questione, che formò oggetto di acute indagini presso gli interpreti del diritto romano nel medio evo, non può essere esaurita in questa nota, tanto più che dovrebbe essere trattata non solo dal lato giuridico, ma anche da quello etico. Mi limiterò quindi a rilevare che, nel senso dei giureconsulti romani si sono pronunziati anche i più autorevoli giureconsulti moderni. Invero il Windscheid, *Pandette*, § 176, nota 3, scrive: « Di colui che si appropria una cosa, senza avere qualsiasi argomento pel diritto o pel torto, non si potrà certamente dire, che egli procede in buona fede; nè si potrà dirlo maggiormente di colui, che è in dubbio, cioè nel quale per vero gli argomenti pel torto vengono bilanciati da quelli pel diritto, ma viceversa anche questi da quelli. Se gli argomenti ponderano dall'una o dall'altra parte, esiste pur sempre una convinzione ».

Di questa teoria generale in materia di contraffazione si possono fare frequentissime ed eleganti applicazioni. Invero non potrà parlare di buona fede chi abbia eseguita la contraffazione in Olanda, ove non esiste alcun divieto del genere, e abbia poi importati gli esemplari dell'opera in Italia. La coscienza di eludere una legge fornita di sanzione, in un paese ove tale sanzione manchi, per poi giovarsene nel paese ove la *lex* è *perfecta*, non può classificarsi convinzione positiva del buon diritto, e quindi va repressa. E alla stessa guisa deve essere ritenuto contraffattore chi non si sia accertato, con ogni diligenza, se esistano o no sull'opera i diritti esclusivi; se siano state o non adempiute le formalità prescritte dalla legge; la nazionalità dello straniero, della cui opera voglia eseguire la traduzione; il luogo di pubblicazione dell'opera, ecc.: chi insomma ebbe la buona fede *negativa*, non quella *positiva*, che solo può meritare tale nome.

(1) Si deve alla possibilità che due persone distinte abbiano risoluto nella stessa guisa il medesimo problema tecnico, se, per la legge francese del 1844, la contraffazione delle invenzioni industriali si compie per il solo fatto materiale, senza dovere dimostrare il dolo, laddove il dolo è invece richiesto in tema di contraffazione di opere dell'ingegno.

(2) Cfr. Appello Lucca, 25 luglio 1883 (*Gazz. proc.*, XVIII, 1883, 370; *Giur. ital.*, 1883, I, 2, 640); Cassaz. Roma, 22 novembre 1913 (*Foro ital.*, 1914, II, 122).

nel riproduttore la coscienza di violare il diritto altrui, e quindi non potrà parlarsi di dolo.

**1698.** La conseguenza di ciò è assai agevole a rilevare. Il fatto del riproduttore è puramente colposo, e quindi non può essere punito dal diritto penale, ma cade sotto le sanzioni del diritto civile (1).

**1699.** *F*) Per aversi il reato in argomento, occorre che la riproduzione dell'opera non sia avvenuta col consenso dell'autore. Peraltro non può dirsi che sussista tale consenso, quando l'editore non abbia osservata una norma pattuita con l'autore, perchè potesse compiere la detta riproduzione (2). Nè basta ad escludere il reato il consenso del depositario dell'opera artistica (3).

**1700.** *G*) Infine occorre che la riproduzione sia eseguita da chi non è proprietario dell'opera.

**1701.** Tale requisito però deve essere interpretato in relazione al diritto costituito, che non sempre si è uniformato al rigore dei principî. Relativamente al terzo, che non ha alcun diritto sull'opera, la regola affermata si applica in maniera assoluta.

**1702.** Ma i dubbi sorgono a proposito di due casi particolari: e cioè dell'editore, che abbia riprodotto un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre (4); e dell'autore, che riproduca l'opera sua, dopo averla ceduta ad altri.

**1703.** Cominciando a parlare dell'autore, giova notare in primo luogo che, secondo la scuola e la giurisprudenza prevalenti (5), e secondo la legislazione tedesca (6), l'autore

---

(1) Cfr. al riguardo, la lunga trattazione del Pouillet, op. cit., n. 475 e seg., pag. 463 e seguenti.

(2) Cfr. Cass. Roma, 13 gennaio 1900 (*Riv. pen.*, LI, 1900, 328).

(3) Cfr. App. Trani, 15 marzo 1904 (*Annali*, 1904, 152; *Il Filangieri*, 1904, 782; *La Legge*, 1904, 2022; *Trib. giud.*, 1904, 330).

(4) La stessa questione si fa in tema di spaccio; ed anche in tale caso bisogna adottare la medesima soluzione.

(5) Cfr. al riguardo, Blanc, op. cit., pag. 156; Pouillet, op. cit., n. 486, pag. 474 e seg.; e, nella giurisprudenza, Cassazione, 19 dicembre 1892 (*Pataille*, 1895, 207); App. Parigi, 6 agosto 1897 (*Ibid.*, 1899, 168); Appello Roma, 7 febbraio 1895 (*Giur. ital.*, 1895, I, 2, 220).

(6) Cfr. al riguardo, i §§ 2, 8 e 9, 2° comma, della legge 19 giugno 1901, n. 2777.

che riproduca l'opera, dopo averla ceduta ad altri, commette contraffazione (1).

**1704.** Ma contro tale teorica sono state mosse alcune gravi obbiezioni: in Francia dall'Huard (2); in Italia, tra gli altri, dal Piola-Caselli (3).

In sostanza i nostri trattatisti hanno osservato che, di fronte all'art. 32 della nostra legge, che ha carattere penale, non pare si possa accogliere la interpretazione analogica, sostenuta in Francia. Inoltre « l'autore, malgrado qualsiasi contratto, rimane pur sempre il titolare del diritto, come lo dimostrano le facoltà, se non patrimoniali, personali, che conserva rispetto all'opera. Egli non può, quindi, venire considerato come un estraneo contraffattore. Il carattere illecito del suo atto non ha radice nella violazione del diritto d'autore, ma nella violazione del patto col quale egli ha rinunciato alle facoltà patrimoniali contenute nel diritto stesso; perciò logicamente ed eticamente egli non ha compiuta una contraffazione, bensì una lesione del contratto, di cui deve rispondere solo civilmente nei rapporti privati del suo contraente e non già penalmente nei rapporti dell'ordine giuridico generale » (4).

**1705.** E specie se si aggiunge che il diritto vigente non ha accolto il delitto di stellionato (5), parmi che si possa

---

(1) Talvolta, per sfuggire alle conseguenze civili e penali del suo atto, l'autore riproduce sostanzialmente la sua opera, ma con qualche modificazione. Cfr. al riguardo, *Le droit d'auteur*, 1915, 28.

(2) Op. cit., pag. 179. HUARD distingue tra il caso in cui l'autore si sia obbligato solamente ad assicurare al pubblicatore il godimento della sua opera, da quello in cui abbia ceduto i suoi diritti. Nel primo caso egli ritiene che, non avendo alienata la proprietà letteraria o artistica, non vi ha potuto portare attentato; nel secondo sì.

(3) Op. cit., pag. 811.

(4) PIOLA-CASELLI, op. cit., pag. 811.

(5) Nel Diritto romano, accanto all'*actio doli* sorse la pubblica pena per lo stellionato (L. 3, § 1, Dig. 47, 20). Vi incorreva chi vendeva o ipotecava un immobile, di cui sapeva di non essere proprietario; o assicurava la libertà del fondo; o dichiarava che lo gravassero minori oneri. Nel diritto moderno invece tale delitto è generalmente limitato, se non addirittura proscritto, poichè la tutela del diritto dei terzi è stata assicurata con i diversi sistemi di pubblicità.

Cfr. tuttavia gli art. 2059, 2136 Codice Napoleone, l'art. 905 Cod. di proc. civile, e 540 Cod. comm. francesi; nonchè il § 263 del Cod. penale tedesco.

ritenere che l'autore non commette contraffazione, ma si rende responsabile di violazione del contratto di edizione.

**1706**. Quanto poi all'editore, che ecceda i limiti relativi al numero degli esemplari che aveva diritto di riprodurre, la dottrina francese è divisa. Alcuni (1) infatti sostengono che commetta contraffazione. Altri invece sostengono che, nella specie, possa soltanto parlarsi di violazione di contratto (2).

**1707**. Quanto al diritto italiano, la questione è stata legislativamente risoluta dall'art. 32, il quale dichiara: « È reo di contraffazione..... chiunque riproduce o spaccia un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre o di spacciare ». Sicchè v'incorre l'editore, quando stampi un numero di esemplari maggiore di quello convenuto (3); v'incorre chiunque abbia, nel secondo periodo di tutela, dichiarato di volere riprodurre un dato numero di esemplari o di copie dell'opera, e poi ne tiri un numero maggiore (4); ed anche, per espressa disposizione

(1) Cfr. Blanc, op. cit., pag. 157; Bry, op. cit., pag. 718; Gastambide, op. cit., pag. 120 e 139; e, nella giurisprudenza, App. Parigi, 9 marzo 1848 (in Blanc, op. e loc. cit.): 21 marzo 1865 (*Pataille*, 1865, 250, con *Nota* del Pataille); 11 marzo 1869 (*Ibid.*, 1869, 282); 9 gennaio 1891 (*Ibid.*, 1892, 249); Trib. civ. della Senna, 15 maggio 1868 (*Ibid.*, 1868, 184).

(2) Cfr. Pouillet, op. cit., n. 499 e seg., pag. 484 e seg.; e, nella giurisprudenza, App. Parigi, 18 ottobre 1843 (*Sirey*, 1844, II, 13), e 21 novembre 1860 (*Pataille*, 1861, 61); Trib. corr. della Senna, 30 novembre 1877 (*Ibid.*, 1878, 95).

(3) Cfr. Cass. Torino, 23 marzo 1887 (*Annali giurispr. ital.*, 1887, 83; *Giur. pen. tor.*, 1887, 183).

La Commissione italiana del 1901 ha conservata intatta tale statuizione. Essa di solito si giustifica col principio, che l'editore, il quale eccede i diritti che gli sono stati trasmessi, diventa un estraneo rispetto all'autore e viola quel residuale dominio sull'opera, che questi si era riservato (*zuviel Druck ist Nachdruck*). Ma può in suo favore addursi altresì che l'editore, stampando un numero di esemplari maggiore di quello convenuto non solo viola gli obblighi assunti col contratto, ma tradisce la fede che l'autore ripose in lui. Insomma da una parte non si può imporre all'editore, nel silenzio del contratto, la *leggenda di garenzia* (cfr. n. 1164, pag. 328 e seguenti); dall'altra si deve dare all'autore la sicurezza che non sarà impunemente violata la fede che egli ripose nell'editore.

(4) In questo caso è da tenere altro discorso, di quello di cui nella precedente nota.

Infatti, colui che, nel secondo periodo di tutela, abbia dichiarato un numero di esemplari inferiore a quelli che ha poi riprodotti, non è entrato in rapporto contrattuale con gli aventi diritto sull'opera che ha inteso riprodurre, ma si è avvalso di una facoltà concessagli dalla

dello stesso articolo, « chiunque omette la dichiarazione prescritta nell'art. 30 ».

**1708.** In tema di contraffazione è ammissibile anche il tentativo. Lo si ha infatti se, in un catalogo, si offre in vendita un'opera contraffatta (1).

### 1709. *La contraffazione delle opere letterarie.*

Si è detto più volte, che le opinioni, le dottrine, le idee, contenute nelle opere pubblicate, entrano, col fatto della pubblicazione, nel patrimonio pubblico. Ognuno può usufruirne, come meglio gli talenta; applicarle come condotta della propria vita; enunciarle, aderirvi o criticarle nelle sue opere; farne il punto di partenza per ricerche personali, ecc. (2). In tutto questo non vi è nulla di men che lecito, e quindi si è fuori del dominio della contraffazione e anche della colpa civile. Ciò che la legge ha voluto riserbare all'autore è la *forma* data alla sua opera, epperò solo a questa deve essere limitato il suo diritto esclusivo (3).

---

legge, e doveva avvalersene secondo le regole da questa prescritte. Avere invece violate tali regole, lo costituisce in colpa e lo sottopone alle pene sancite per la riproduzione abusiva. Trattasi, quindi, come è agevole notare, di casi ben distinti, che meritano regolamento giuridico differente.

Vi è perciò da augurarsi che la futura riforma della legge vigente adotti la soluzione, che meglio risponda al rigore dei principî giuridici.

(1) Cfr. App. Napoli, 6 novembre 1907 (*Trib. giud.*, 1908, 116).

(2) Il Brugi, *Lecita appropriazione di idee altrui e diritti d'autore*, nella *Riv. di dir. comm.*, 1910, pag. 125 e seg., ha messo bene in rilievo questo lato pratico della questione: « ... Come stabilire ciò che vi è in ogni libro di veramente nuovo? Molte volte un'idea nuova in apparenza non è che il ripullulare, in mutata forma, di un'idea antica. E come calcolare esattamente i gradi diversi di una formazione ideale? Si vedono talvolta le lontane origini di un'idea; poi tutto sembra dimenticato; indi rinasce con una apparente novità ciò che è soltanto un grado di maggiore svolgimento o di più completa formazione, che dir vogliamo, di un'idea antica. Ciò specialmente nelle scienze che son tutte quante un'eredità, sopratutto il diritto ».

(3) Lo Scialoja, *Relazione* citata, § 1 (*Leg. e decr.*, pag. 19 e seg.), scriveva: « Se il pensiero non è appropriabile, non è per questo che non sia appropriabile la *forma* che costituisce l'opera. Un'opera può non contenere una sola idea nuova, senza essere pertanto la copia materiale di alcun libro. Un altro libro può contenere idee nuovissime; può essere la descrizione e la spiegazione d'una vera scoperta, e ciò non ostante ciascuno leggendolo può acquistare le idee nuove che vi si contengono ed approfittarsene, senza che un atomo solo della forma, che fu dall'autore data alle sue idee in quel libro, sia in nulla alterata. Anzi

**1710.** Non solo la legge ha dichiarato di libera utilizzazione le opinioni, dottrine e idee altrui, ma ha permesso anche lo sfruttamento delle opere altrui in alcuni casi determinati, e cioè:

**1711.** *A*) *Citazione delle opere altrui.*

Mentre non è lecito usurpare e trasfondere in un'opera la parte sostanziale dell'opera altrui, si può bene riferirne qualche brano, nello intento di rafforzare le proprie tesi o di farlo oggetto di critica (1). Le vere e proprie citazioni, e cioè il riferimento di piccoli brani di opere altrui, non possono attuare alcuna turbativa del diritto spettante all'autore, sia perchè non sarebbero mezzo idoneo per tale scopo, sia perchè, con esse, l'autore non si propone di esercitare una concorrenza alla facoltà dell'editore di divulgare l'opera per le stampe. Perciò le dette citazioni rientrano nella sfera giuridica del godimento, che il pubblico acquista sulle opere dell'ingegno, col fatto della loro pubblicazione.

**1712.** *« Quid juris » del plagio?* (2).

Assai incerta e controversa è non solo la determinazione del plagio, ma anche se la legge abbia, rispetto ad esso, qualche sanzione repressiva.

---

quelle idee, dopo essere passate nella mente altrui, possono diventare materia di una nuova elaborazione, e riapparire in altre opere, svolte ed ampliate sotto svariatissime forme, ovvero possono essere applicate e produrre mille applicazioni pratiche ed utili, senza che pertanto l'opera primitiva sia minimamente da confondersi con codeste nuove opere, o abbia nulla che fare con queste svariate applicazioni ».

(1) Cfr. al riguardo, BRUGI, *Lecita appropriazione d'idee altrui e diritti d'autore* (*Riv. di diritto comm.*, 1910, II, 122), nonchè due interessanti studî di LIBER (nel giornale *Il Tempo*, n. 253, del 1907), e di MUSATTI, *A proposito di un recente « ukase » bolognese sui diritti d'autore* (*Riv. di dir. comm.*, 1907, I, 562), in rapporto alla illegale circolare del maggio 1907, che la Casa editrice Zanichelli, cessionaria delle opere del CARDUCCI, diffuse in tutta Italia, per vietare « in modo perentorio agli autori di citar passi e frammenti delle opere carducciane in antologie, studî, ecc., che si dovessero pubblicare da altre Case editrici ».

(2) Cfr. al riguardo, BRUGI, *Lecita appropriazione di idee altrui e diritti d'autore* (*Riv. di dir. comm.*, 1910, II, 122); BUTEAU, *Le droit de critique*, pag. 75 e seg.; GIURIATI, *Il plagio e furti letterari, artistici e giuridici*, Milano 1913; KOHLER, *Urheberrecht*, pag. 65; PIOLA-CASELLI, op. cit., pag. 524 e seg.; RIEZLER, op. cit., pag. 188; SALVADORE, *Il plagio*

**1713.** In Francia si riconosce la difficoltà di distinguere il plagio, che si ritiene lecito, dalla contraffazione, e perciò tale distinzione è rimessa alla sagacia del magistrato (1). In generale però non si ritiene criterio distintivo sicuro la maggiore o minore *quantità* di opera plagiata; ma si ha riguardo alla *qualità* dell'usurpazione, perchè basta copiare i brani più importanti dell'opera, per ritrarne tutto il costrutto che questa può dare, e per aversi quindi una vera e propria contraffazione.

**1714.** Più completa e precisa determinazione del plagio hanno dato la dottrina tedesca (2) e il nostro Salvadore. Tenendo presente la profonda separazione tra i diritti personali e quelli di sfruttamento economico dell'opera, si è detto che la contraffazione attenta a questi ultimi, mentre il plagio viola i diritti personali, usurpando l'idea dell'autore, non nel senso di sottoporla alla elaborazione, ma fino al punto di farla passare come propria.

**1715.** Certo questa formula ha il vantaggio di rendere più agevole l'opera del giudice; ma non è del tutto eliminata la difficoltà di determinare quale sia lecita, quale illecita appropriazione di idee altrui. Si è detto più volte che ogni opera dell'ingegno, pubblicata che sia, entra nel largo campo della cultura pubblica e si stacca dal suo autore. Le antiche idee perciò talvolta germogliano nello spirito altrui, e ripullulano sotto forma diversa, passando attraverso la mente di colui che le percepì una volta e che poi le riproduce (3). Perciò bisogna andare ben adagio a bollare come plagiario chi, trattando la medesima materia, esprima le stesse idee di altri che lo abbia preceduto. Oltre le coincidenze for-

---

*ed i diritti d'autore* (*Riv. di diritto comm.*, 1914, II, 638); ZAMBELLINI, *Il plagio in relazione ai diritti d'autore* (*I diritti d'autore*, 1896, 67, 73); *Il plagio in relazione alle leggi sui diritti di autore* (*Ibid.*, 1896, 67 e 73; 1897, 1).

(1) Cfr. per tutti, POUILLET, op. cit., n. 507 e seg., pag. 491 e seguenti.

(2) Per la riproduzione di brani di opere tedesche, cfr. l'art. 4 della Convenzione italo-germanica 20 giugno 1884, nonchè l'art. 8 della Convenzione di Berna, sostituito dall'art. 10 della Convenzione di Berlino, nonchè Trib. Milano, 10 febbraio 1905 (*Il Filangieri*, 1905, 634; *Monitore Tribunali*, 1905, 537); App. Milano, 24 novembre 1905 (*Foro ital.*, 1906, I, 244).

(3) Cfr. al riguardo, Trib. Torino, 15 settembre 1908 (*Giur. pen.*, 1909, 349); App. Torino, 15 dicembre 1908 (*Ibid.*, 1909, 348).

tuite, che possono sempre avvenire, molte volte non si può, in punti particolari, che seguire le vie tracciate dagli scrittori che già si occuparono dell'argomento. Certo le usurpazioni di pensieri, di piccoli periodi, senza la citazione della fonte (1), sono censurabili sotto il punto di vista del galateo letterario. Esse però non possono costituire plagio vero e proprio, se, considerate nel loro complesso, non diano la impressione della contraffazione totale o parziale dell'opera copiata (2). La legge non può preoccuparsi di questi *larcins imperceptibles*, che non portano pregiudizio all'opera copiata; e per i quali sono pene adeguate la riprovazione della critica e la notorietà della cosa. Ciò che la legge punisce è il vero e proprio plagio, che viola il diritto personale dell'autore, perchè simula con piccole variazioni la paternità intellettuale dell'opera (3).

**1716.** Relativamente poi alla sanzione legislativa, giova ricordare che il capoverso dell'art. 40 della nostra legge prescrive: « Non è neppure contraffazione *la trascrizione di uno o più brani di un lavoro, quando non è fatta con l'apparente scopo di riprodurre una parte dell'opera altrui, per trarne lucro* » (4).

---

(1) Non può valere come citazione della fonte una menzione generica, contenuta nella prefazione, di avere largamente attinto ad un dato libro.

(2) Cfr. Cass. Roma, 17 settembre 1898 (*Foro ital.*, 1898, II, 17); Appello Milano, 23 dicembre 1899 (*Giur. pen. tor.*, 1900, 176; *Mon. Trib.*, 1900, 259).

(3) Scrive bene l'Osterrieth (*Le droit d'auteur*, 1916, 20): « Quand la comparaison entre deux écrits démontre qu'un auteur, dans le cours donné à ses pensées, a suivi de si près son modèle que, d'après les règles psychologiques de la création intellectuelle, il a dû nécessairement s'approprier la suite des idées de son prédécesseur, on peut admettre aussi l'existence d'une violation du droit d'auteur, même si l'auteur a reussi à modifier suffisamment la forme littéraire pour qu'on ne puisse plus parler d'une reproduction de l'exposé lui-même ».

(4) Ben più esplicite sono: la legge Colombiana, del 26 ottobre 1886 (art. 63 e 67); quella dell'Equatore, del 3 agosto 1887 (art. 53 e 55); il Codice penale russo (art. 1683 e 1685); la legge Norvegese, del 4 luglio 1893 (art. 13), e le leggi tedesche, del 19 giugno 1901 (§§ 13, 19 a 24, 44), e del 9 gennaio 1907 (§ 40).

La Commissione italiana del 1901 ha riprodotto quasi integralmente tale articolo nel suo progetto di riforma (art. 50): « Non costituisce contraffazione la trascrizione di uno o più brani di un lavoro, quando non appaia fatta con lo scopo di riprodurre una parte dell'opera altrui per trarne lucro ». Però il precedente art. 46 del disegno di legge dispone: « È reo di contraffazione chiunque riproduca, *almeno in parte, in qualsiasi modo* ... un'opera... ».

Adunque, perchè il plagio sia punito, occorre che si verifichino due condizioni: *a*) che sia evidente lo scopo di riprodurre una parte dell'opera altrui, e cioè l'usurpazione dei caratteri essenziali individuali di tale opera; *b*) che ciò sia fatto per iscopo di lucro; per sfruttare, cioè, il valore commerciale dell'opera contraffatta.

**1717.** Per tal modo il plagio ha, nella legge vigente, un regolamento giuridico meno efficace della contraffazione. Ciò si spiega indubbiamente con la più accurata tutela, che il legislatore ha accordato ai diritti patrimoniali rispetto ai personali; ma potrebbe anche essere giustificato col proposito di impedire che si trasportino nei Tribunali le querimonie dello *irritabile genus* dei letterati, o con la difficoltà di trovare una formula legislativa, che distingua nettamente la lecita utilizzazione delle opere altrui dallo sfruttamento abusivo di esse.

Lasciando peraltro da parte la critica del sistema legislativo, non può dubitarsi che il plagio non può, in Italia, essere represso penalmente, se non si verifichino le condizioni richieste dal citato art. 40. Rimane però salvo, qualora non si verifichino tali condizioni, il diritto di instare per il risarcimento dei danni, a norma dell'art. 1151 Cod. civ., qualora il fatto altrui abbia prodotto danno all'autore plagiato.

**1718.** *C*) *Elaborazione di opere altrui.*

La formula dell'art. 3 della legge vigente è incompleta, il che rappresenta il più grave ostacolo al concorde regolamento giuridico di quel diritto di elaborazione, che è certo tra i più ribelli ad essere coartato in una formula legislativa (1).

---

(1) Si questiona, se la casistica dell'art. 3 sia soltanto *dimostrativa*, o se sia da ritenere *tassativa*. Naturalmente il ragionamento dei fautori delle due opposte opinioni si svolge sulla falsariga dei due famosi apoftegmi: « *ubi voluit dixit, ubi noluit tacuit* »; « *ubi eadem ratio legis, ibi eadem dispositio* ». Da una parte infatti si dice: se le facoltà comprese nel detto articolo tendono a riconoscere all'autore il diritto esclusivo di compiere alcune modificazioni dell'opera sua, che altrimenti potrebbero rientrare nella libera utilizzazione delle opere altrui, è chiaro che le elaborazioni non espressamente previste siano libere a chiunque, tanto più che si tratta di questione di limiti, che rende incerta la correlazione tra le facoltà espresse e quelle taciute. Dall'altra si sostiene che,

**1719.** Come si è già rilevato (1), la *elaborazione* è ben distinta dalla *utilizzazione* di opere altrui. Questa tende a creare un'opera diversa dalla esistente, e con la quale avrà comune soltanto il contenuto, ma non la forma. Le elaborazioni invece mantengono immutata la sostanza dell'opera: e il loro fine (2) non è già di distruggere l'individualità dell'opera, bensì di portare la stessa opera ad un nuovo pubblico; creare ad essa nuovi veicoli di comunicazione intellettuale. È perciò che di solito l'opera elaborata porta il nome dell'autore e il titolo dell'opera originaria, accanto all'indicazione della eseguita elaborazione e del nome dell'elaboratore (3).

**1720.** *a) Trasformazione di romanzi in opere sceniche e viceversa.*

Come si è già visto (4), è libera la *utilizzazione* dell'opera altrui, ma la *drammatizzazione* di essa rientra nel diritto di elaborazione, che deve essere riserbato all'autore.

---

appunto perchè si tratta di questione di limiti, la formola legislativa debba ritenersi dimostrativa e indicativa, e che dove sia la medesima ragione della legge, non si capisce perchè non debba applicarsi la stessa disposizione. E questa per verità parmi la teoria preferibile.

(1) Cfr. n. 928 e seg., e sopratutto n. 934, pag. 169 e seguenti.

(2) Così bene rileva il Piola-Caselli, op. cit., pag. 495.

(3) Si noti che l'elaborazione, eseguita da persona diversa dell'autore, è *illecita*. Ciò significa soltanto, che l'autore può impedirla, ma non gli dà il diritto di appropriarsene, e di esercitare su di essa i diritti esclusivi, che gli competono sull'opera originaria. Egli insomma ha il diritto *alla* elaborazione, non il diritto *sulla* elaborazione, il che deve fare ritenere che l'autore non possa chiedere l'aggiudicazione dell'opera elaborata, a norma dell'art. 36 della legge. Inoltre, dal carattere di illiceità delle elaborazioni, non deriva che esse siano di dominio pubblico, e che i terzi possano impunemente sfruttarle. Illecite rispetto al solo autore dell'opera originaria, debbono essere considerate vere e proprie opere dell'ingegno, rispetto ai terzi, che non hanno sulle medesime alcun diritto.

Vuolsi anche rilevare, che il carattere di illiceità delle elaborazioni può venire meno, se l'autore presti il suo consenso, o se venga a cessare il diritto esclusivo, riserbato a quest'ultimo. Allora il diritto dell'elaboratore, paralizzato durante il dominio esclusivo dell'autore, si esplica in forma indipendente e compiuta.

(4) Cfr. retro, n. 928 e seg., pag. 167 e seguenti; nonchè Musatti, *Cinematografia da un dramma* (*Nota* alla sentenza della Cass. di Roma, del 22 novembre 1913, in *Riv. dir. e proc. pen.*, 1914, 90).

E ciò perchè l'opera originaria si riconosce attraverso la nuova forma di cui è stata rivestita, e quindi la elaborazione viene a sfruttarne il credito, la fama, e ad infirmarne non solo la virtù commerciale, ma anche talvolta la reputazione.

**1721.** *b*) ***Riduzione in versi di opere in prosa e viceversa.***

Si questiona anche, se il mutamento della veste letteraria delle opere dell'ingegno, che molti assimilano alla traduzione, e che spesso si accompagna con questa, rientri nel diritto di elaborazione riserbato all'autore.

**1722.** Non può, a mio avviso, contestarsi che anche il mutamento della veste letteraria rientri nel diritto di elaborazione riserbato all'autore, piuttosto che in quello di traduzione. Altro è infatti il mutamento della veste linguistica; altro quello della letteraria. Il primo non porta alcuna profonda modificazione all'opera; il secondo può darle col verso sonante quel sentimento che difetta nell'opera originale (1).

**1723.** Soltanto la legge tedesca del 1901, nel § 12, n. 1, sancisce espressamente, che le facoltà esclusive dell'autore si estendono alle elaborazioni e, particolarmente alla traduzione in altra lingua o in altro dialetto della stessa lingua, *anche se la traduzione sia eseguita in forma metrica*. A mio avviso il diritto di versificazione, che può esplicarsi anche su opere della stessa lingua, dovrebbe comprendersi tra le elaborazioni, e dovrebbe quindi essergli esteso il medesimo regolamento giuridico. E, anche in mancanza di espressa norma legislativa, tale mi pare l'opinione da adottare per il diritto vigente in Italia (2).

---

(1) Anche opere suggestive, come *La Chanson de Roland* dell'anonimo trovatore provenzale, *Le Télémaque* di Fénelon, i *Fioretti* di S. Francesco, troverebbero nel verso una virtù rinnovatrice, perchè le epiche gesta di Orlando, i casi fortunosi del figlio di Ulisse, la vita serafica del fraticello umbro si adattano benissimo al rifacimento poetico. E sotto tale aspetto, è giusta l'osservazione del Rosmini, che talvolta il verso può formare un'opera nuova di una vecchia, un capolavoro di un lavoro mediocre, e che allora i Tribunali dovranno giudicare secondo equità e giustizia.

(2) Cfr. al riguardo, *I diritti d'autore*, 1916, 30.

**1724.** c) « *Quid juris* » *della parodia?* (1).

Il regolamento giuridico della parodia è stato recentemente oggetto di vive dispute in Italia (2).

**1725.** Nella dottrina francese, in mancanza di espresso regolamento legislativo, si sostiene che bisogna distinguere tra la parodia vera e propria e quella che costituisce una contraffazione larvata dell'opera originale. La prima è tutelabile, perchè, a dichiararla illecita si rischierebbe di sopprimere il diritto di critica. La seconda invece non può sfuggire alla pena stabilita per la contraffazione (3).

**1726.** Generalmente le legislazioni estere non si occupano della controversia, perchè, a mio avviso, la lettera-

---

(1) Cfr. Chironi, *La parodia nel diritto e nell'arte* (*La Corte d'appello*, 1908); L. Ferrara, *La tutela giuridica della parodia* (*Giur. italiana*, 1909, II, 1); Lustig, *La parodia nel diritto e nell'arte*, Napoli 1908, e su di esso L. Ferrara, in *Giur. ital.*, 1908, IV, 351; Musatti, *La parodia ed i diritti d'autore* (*Riv. di dir. comm.*, 1909, I, 163); Simeoni, « *La figlia di Jorio* » *per Gabriele D'Annunzio e la Società italiana degli Autori. Riproduzione stampata; recita abusiva; parodia. Nel giudizio contro Edoardo Scarpetta per* « *Il figlio di Jorio* », Napoli 1907, e *Parodia e contraffazione* (*Cass. Unica*, XIX, 1908, 1121).

(2) Vi ha dato occasione « *Il figlio di Jorio* » di E. Scarpetta, stampato e rappresentato sulle scene del « Teatro Mercadante », nel dicembre 1904, senza il consenso di Gabriele D'Annunzio, autore di « *La figlia di Jorio* », cioè dell'opera parodiata.

Il Trib. Napoli, 27 maggio 1908 (*Giur. ital.*, 1909, II, 1, con *Nota* del Ferrara; *La Legge*, 1909, 370; *Monit. dei Trib.*, 1909, 618), assolvette lo Scarpetta.

Diversa sorte ebbe la parodia del *Trovatore*, rappresentata a Roma dalla compagnia Gargano. E a ragione, perchè le piccole mutazioni e modificazioni introdotte nel libretto e nella musica non alterano l'identità perfetta tra le due opere, nè convertono la seconda opera in parodia, solo perchè gli esecutori vi aggiungono frizzi o scherzi o buffonerie. Il principio suddetto non fu però unanimemente accolto. Il Tribunale di Roma, infatti, ritenendo che la parodia consistesse nell'esecuzione, con sentenza 26 gennaio 1894, assolvette gli imputati. Ma la Corte di cassazione, con sentenza 20 giugno 1884, annullò la detta sentenza, e rinviò la causa al Tribunale di Velletri, il quale, con sentenza 18 dicembre 1884 (*I diritti d'autore*, 1885, 22), condannò il Gargano alla multa, oltre i danni e le spese.

Cfr. al riguardo, il parere della Società degli Autori (*I diritti d'autore*, 1884, 52).

(3) Cfr. Constant, *Code des théâtres*, pag. 182; Darras, *Du droits des auteurs et des artistes*, n. 75, Paris 1887; Pouillet, opera citata, n. 54, pag. 528 e seg.; e, nella giurisprudenza, Tribunale civile della Senna, 12 giugno 1879 (*Pataille*, 1879, 239); Trib. comm. della Senna, 26 agosto 1885 (*Ibid.*, 1886, 352).

tura parodistica non ha all'estero le nobili tradizioni, che ha invece nel nostro paese. Tuttavia, nelle poche leggi che se ne occupano, due sistemi si trovano di fronte.

**1727.** Da una parte l'art. 65 del regolamento 3 settembre 1880, per la esecuzione della legge spagnuola del 10 gennaio 1879, dichiara: « Nelle parodie non potrà introdursi, nè in tutto nè in parte, senza consenso del proprietario, alcun brano letterale, o alcuna melodia dell'opera parodiata » (1).

**1728.** Dall'altra, in Germania, si è seguìto un diverso indirizzo, sopratutto per influenza del Kohler (2). Egli infatti aveva rilevato, che la parodia profitta della *esteriorità* e delle stranezze dell'opera, accentuandole iperbolicamente. Se quindi contenga una particolare figurazione ideale e rappresenti un contenuto indipendente, può non solo meritare la protezione della legge, ma finanche trarre dall'opera parodiata interi brani. Tutto ciò rientra nel concetto della libera utilizzazione dell'opera, che deve essere riserbata al pubblico.

Ispirandosi a tale dottrina, la relazione di quella, che è diventata la legge tedesca del 19 giugno 1901, n. 2778, dichiarò relativamente al § 13, che rientravano nella libera utilizzazione (*freie Benützung*) « le composizioni che appartengono al genere di satire o di parodie, poichè qui la concezione altrui non si prende come tema per formare base di una ulteriore esplicazione o variazione, ma si sceglie come punto di partenza per una nuova creazione, la quale, in virtù del suo scopo umoristico, è rivolta a produrre effetti ben diversi da quelli che si propone l'opera utilizzata » (3). Perciò il § 13 della legge suddetta dichiara: « Salvi i diritti esclusivi spettanti all'autore secondo il § 12, comma 2°, è permesso di valersi liberamente della sua opera, per ricavarne una creazione originale.

---

(1) Tale regolamento venne esteso, il 5 maggio 1888, a Cuba, Porto Rico e alle Filippine. Cfr. *Annuaire de législation étrangère*, 1888, pag. 508.

(2) *Das litterarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, pag. 112 e seg., Mannheim 1892.

(3) Cfr. ALLFELD, *Kommentar zu den Gesetzen vom* 19. *Juni* 1901, *betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht*, pag. 134 e seg., München 1902; VOIGTLAENDER, *Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom* 19. *Juni* 1901, pag. 79, Leipzig 1901.

« Riguardo a un'opera musicale è vietata qualunque utilizzazione, per la quale una melodia sia in modo riconoscibile presa dall'opera e posta a base di un altro lavoro ».

**1729.** La legge italiana del 1865 non si occupò della questione.

**1730.** Si è però già detto, che gli onorevoli Cavallotti, Parenzo, ecc., nella seduta del 27 maggio 1882, presentarono un disegno di legge di modificazioni all'art. 2 della legge 10 agosto 1875 (1). Mentre in tale progetto si faceva men-

---

(1) Cfr. vol. I, n. 217, pag. 120, e Legisl. XIV, Sess. 1ª, Doc. n. 266.

Assai importante, per la controversia in esame, è questo progetto di legge.

La Commissione parlamentare, presieduta dal Pullè, nominò relatore il Panattoni, nella cui *Relazione* (Doc. n. 286 *A*) si legge (pag. 6 e seg.): « ..... Volemmo con espressa sanzione interdette le rappresentazioni o esecuzioni *comunque fatte, con aggiunte, riduzioni o varianti*, dall'autore non consentite. La legge del 1865 già contemplava « la riduzione per « diversi strumenti, gli estratti e gli adattamenti di opere musicali » (art. 3). Ma faceva d'uopo che la legge nuova, con una formola generale, estendesse la proibizione a tutte egualmente le creazioni del pensiero. Trattisi pure di motivi ridotti o imitati; trattisi di cantabili convertiti in ballabili, o questi in quelli si mutino; trattisi infine d'una qualunque trasformazione di un'opera in un qualunque diverso genere di spettacolo scenico: il fatto è dalla legge considerato *abusivo* tutte le volte che il pensiero, traverso codeste varianti o riduzioni, talmente dall'originale non si allontani, da dare vita a una creazione nuova e distinta; e il lavoro così rimaneggiato, nel suo insieme e nelle sue parti, tuttavia rifletta l'essenza o le esteriorità dell'opera originale.

« E qui nella nostra mente si faceva strada un'altra foggia di pirateria, la peggiore fra tutte, onde con danno dell'arte vera ogni dì più sono invasi i teatri. Alludiamo alle *parodie*, e a quelli impasti fantastici, che, importazione di Francia, hanno serbato il nome francese, *féeries*, quasi la patria delle arti non abbia nemmeno un nome per siffatti ibridismi.

« Alla pari di Constant, professiamo che la parodia, scevra da imitazioni servili, può in sè rivelare una creazione nuova e tutta propria, con la virtù della satira. Ma la parodia addiviene abusiva, e deve la legge reprimerla, quante volte sotto il pretesto della satira, si nasconde una nuda riproduzione delle particolarità sceniche dell'opera originale ».

Perciò l'art. 4 del disegno di legge della Commissione parlamentare fu così formulato: « La rappresentazione o esecuzione abusiva, sia totale, sia parziale, *sia sotto forma di parodia che riproduca in tutto o in parte l'opera originale*, sia comunque fatta con aggiunte, riduzioni o varianti, sarà punita ..... ».

Discutendosi il progetto suddetto alla Camera dei Deputati (seduta del 25 marzo 1882, negli *Atti parlamentari* citati, pag. 9847), l'on. Indelli osservò: « ... Ho veduto che la Commissione ha troppo esteso il concetto che ispirava la proposta, e in modo che io non potrei accettare. A mo'

zione della parodia, la si volle esclusa dalla legge; epperò, nel Testo unico del 1882, non passò la disposizione del detto disegno di legge.

**1731**. La Commissione del 1901 ha ripresa in esame la questione, ed ha assimilato la parodia alla contraffazione (art. 46) (1).

**1732**. La dottrina italiana è divisa.

---

d'esempio le parodie! Me lo perdoni la Commissione, ma che cosa pretende? Che non possano farsi delle imitazioni? E che? Nemmeno in un'opera letteraria potrebbe farsi?

« Dio buono! Il Cervantes ha fatta la parodia della cavalleria dei mezzi tempi. Le parodie si fanno ogni giorno! È un altro genere, esse costituiscono la satira. Io perciò non posso ammettere un'esagerazione così sconfinata di un'idea che è poggiata sopra principî di giustizia. Ripeto, me lo perdoni la Commissione, che la parodia è satira che si manifesta in cento modi, in cento forme diverse. E allora voi potrete giungere a rendere impossibile il teatro, e a nuocere piuttosto che a giovare all'arte drammatica.

« Ma quando voi mi dite che la parodia è *furto*, mi avete escluso questo modo di rappresentazione ».

Nella stessa seduta, esauritasi la discussione generale, si diede mandato alla Commissione di coordinare, di accordo col Governo, il progetto con le idee che erano state svolte durante la discussione. L'articolo 4 in argomento fu perciò redatto nella seguente nuova formula (*Atti parlamentari* citati, pag. 9856): « La rappresentazione o esecuzione abusiva, sia totale, sia parziale, comunque fatta con aggiunte, riduzioni o varianti, sarà punita..... ».

Siccome però l'on. Nocito non si accorse della soppressione delle parole relative alla parodia, egli disse (tornata del 12 aprile 1882, negli *Atti parlamentari* citati, pag. 9868): « Relativamente ai modi coi quali può essere perpetrato questo reato, io non mi trovai d'accordo con la Commissione, la quale, nel suo disegno di legge, fra i varî modi di perpetrazione del reato contempla anche la parodia delle produzioni altrui ».

E poichè alcune voci lo avvertirono della soppressione avvenuta, egli aggiunse: « È stato tolto? Tanto meglio, poichè la parodia è un prodotto speciale e originale dell'individuo che la immagina: nessuno avrebbe mai detto che commetteva un reato Luigi Carrer quando parodiava il « 5 maggio » di Alessandro Manzoni ».

(1) Nella *Relazione* (pag. 34) della detta Commissione si legge: « Solo si avvertirà che fu espressamente contemplato quale fatto colpito dalla legge il riprodurre sotto forma di parodia un'opera altrui, perchè la Commissione non ha dubitato che anche colui, il quale faccia la parodia di un'opera altrui, goda dell'altrui lavoro, e conveniva evitare si ripetesse il caso in cui un'Autorità giudiziaria ebbe a ritenere che questo fosse lecito ». Perciò il citato art. 46 prescrive: « È reo di contraffazione chiunque riproduca, anche in parte, in qualsiasi modo *ed anche in forma di parodia*, un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore..... ».

**1733.** Secondo il Rosmini (1), è lecita la parodia, quando costituisca opera originale; è illecita, se costituisca concorrenza illecita.

Contro tale teorica si può rilevare che, anche nei casi in cui non vi sia concorrenza illecita, può verificarsi danno per l'autore dell'opera parodiata, se questa venga demolita col ridicolo.

**1734.** E certo, in vista di questa grave obbiezione, la Società degli Autori ebbe a distinguere tra la parodia vera e propria e la sconcia profanazione di un'opera dell'ingegno. « Parodia, essa rilevava (2), non è già lo sciupo che inettitudine od ignoranza possano fare di un'opera egregia, e nemmanco è il ciarpame di cui possano coprirla, senza nasconderla, i lazzi dell'istrione; sibbene parodia è e vuol essere opera originale d'ingegno essa medesima, che, traendo occasione dal fatto altrui, significhi con mezzi proprî un proprio concetto. Il nasuto pronipote di Macco, il loquace contadino d'Acerra, sciorini facezie sue, castighi ridendo il patrio costume, mesca liberamente, se ne ha, del vino della sua botte; e se avrà vena schietta d'ingegno e arguzia efficace di frizzo, saremo i primi noi a battergli le mani. Ma lasci in pace quel che ci resta di italiana melodia, lasci che scenda ai cuori e li penetri di forti affetti e gentili; non si licenzii a inquinarne l'onda con la mota del trivio ».

**1735.** Questa distinzione tra parodia lecita e illecita è stata rigettata dalla dottrina moderna. Ad essa sembra che non vi siano mezzi termini, e che la parodia si debba dichiarare o lecita o illecita. Tutt'al più poi si potrebbe definire la parodia, per evitare che sia compreso sotto tale genere letterario quella riproduzione burlesca dell'opera altrui, che ha soltanto il nome, ma non la sostanza della parodia.

**1736.** Per mio conto, ho già troppe volte dichiarato, che còmpito del legislatore è *imperare* non *docere*, e non credo necessario insistere su tale concetto. Non mi sembra perciò necessaria una definizione legislativa della parodia, come vorrebbe L. Ferrara, poichè, caso per caso, i Tribunali, col

---

(1) *I diritti d'autore*, n. 282.
(2) *I diritti d'autore*, 1885, pag. 42.

sussidio di periti, ove occorra, potranno determinare, se l'opera sia una vera e propria parodia, e se quindi debba essere dichiarata lecita o illecita. E anche nel caso che una espressa norma legislativa dichiarasse lecita la parodia, essa sarebbe senza dubbio applicabile alle sole parodie, e non ai travestimenti burleschi, che sono riproduzioni mascherate di opere altrui.

**1737.** Ora, rimanendo nel campo del diritto costituito, secondo alcuni, non soltanto è lecita la parodia, ma anzi essa non costituisce contraffazione, e non legittima nemmeno un'azione di risarcimento di danni verso l'autore dell'opera parodiata (1). Inoltre non sarebbe nemmeno il caso di riserbare all'autore il diritto di dare o non il consenso alla parodia della sua opera, perchè questo significherebbe sanzionare la fine di tale genere letterario. La parodia si fa alle opere che levano rumore, e nel momento più propizio, cioè nel maggior numero dei casi, alle opere sulle quali dura ancora il diritto esclusivo dell'autore. Se si desse all'autore la facoltà di consentire che l'opera propria fosse parodiata, nessuno consentirebbe che, con una critica abile, se ne ponessero in rilievo i difetti, esagerandoli e facendoli così meglio risultare agli occhi del grosso pubblico. Si aggiunge inoltre, che non vi è ragione per inceppare la libertà della critica (2), ed essere permesso trarre l'ispirazione dall'opera altrui, con accentuarne spiritosamente i difetti, e col trarre effetto sicuro di successo dal contrasto tra i grandi sentimenti e le grandi figure dell'opera e le miserie della vita quotidiana. In ciò, si dice, non si verifica alcuno sfruttamento dell'opera originale, ma il lavoro altrui rappresenta soltanto il punto di partenza di un lavoro personale del parodista, che quindi merita la tutela della legge. Perciò, in ogni caso, non si dovrebbe mai punire penalmente il parodista, ma solo condannarlo al risarcimento dei danni, perchè egli ha trasfor-

(1) Cfr. App. Napoli, 16 agosto 1892 (*Mon. Trib.*, 1893, 17); Arcoleo, *L'umorismo nell'arte moderna*, Napoli 1885; L. Ferrara e G. Lustig, opere citate.

(2) Ma si rilevi, che sarebbe illecito il fatto del critico, che riproducesse l'opera altrui, criticandola nei punti in cui manifesti opinioni difformi dalle sue, e la pubblicasse così per suo conto.

mato l'opera originaria, e non può quindi paragonarsi a chi dolosamente l'abbia sfruttata a suo vantaggio.

**1738.** Una teoria recisamente opposta a quella del Ferrara e del Lustig, ha sostenuto egregiamente il Musatti.

E cominciando dalla definizione del genere letterario in argomento, egli dice che « è parodia ogni rielaborazione di un'opera seria — narrativa, poetica o di teatro — la quale, conservando, in via manifesta, l'estrema figura, di soggetto e di svolgimento, dell'originale, ne rovescia, però, le vicende e gli effetti, in guisa da sollecitare il riso invece del pianto, e si giova, a tal fine, non tanto di una propria *vis* comica autonoma, quanto della continuata rispondenza irrisoria che le singole figure e momenti scherzosi d'essa parodia affacciano ai luoghi, reciproci e contrari, dell'opera originale ».

Se tale definizione è, come parmi, esatta, ne deriva che la parodia non possa ritenersi indipendente dall'opera principale. Essa non è frutto di una *vis* comica autonoma, ed ha anzi principalmente il pubblico di lettori o di ascoltatori dell'opera parodiata. Costoro infatti possono gustarla meglio degli altri, perchè riferiscono i varî episodi e le trovate burlesche all'opera seria, acquistando così per essi più squisito sapore di comicità. Dice bene il Musatti che « il parodista deve camminare a fianco dell'autore originale », e che « la sua comicità è, e deve essere, almeno per nove decimi, *una comicità di relazione*, un effetto di antitesi, una scintilla uscita dal contatto di due polarizzazioni, contrarie e simultanee, della inspirazione: simultanee, per quanto la parodia ha la virtù di richiamare, alla mente di chi legge, l'opera seria. Tanto è vero che non può essere buon giudice e gustatore della parodia, chi non conosce bene l'opera seria; e che anche una azzeccatissima parodia, considerata isolatamente, data in mano a chi non conosce la sua fonte originale, può sembrare poco meno che una scipitaggine senza brio. Ecco perchè, nell'atto stesso che rendiamo giustizia, quanta gli è dovuta, al lavoro del parodista, noi dobbiamo cogliere, una volta di più, nella legge di questo lavoro, nel congegno dei suoi espedienti, nella radice della sua ispirazione, quei segni di servitù e di subordinazione, per cui la parodia è, e deve essere, pedissequa all'opera originale da cui esce ». Si ripete qui insomma ciò che si è detto a

proposito della trasformazione delle opere letterarie in opere sceniche e viceversa, che devono essere riserbate all'autore, perchè sono forme sfruttatrici e parassitarie dell'opera sua. E *a fortiori* anzi ciò deve essere ammesso per le parodie, le quali non solo sfruttano l'opera, ma intaccano spesso anche i diritti personali dell'autore.

**1739.** Senonchè, come si è detto, i sostenitori della teoria contraria adducono che non si debba vincolare la libertà della critica. Nemmeno però questa obbiezione è giusta: il critico differisce dal parodista, perchè fa opera indipendente e autonoma. Egli infatti trae occasione dall'opera teatrale o letteraria, per dire le sue impressioni in merito ad essa. Il parodista invece non si limita a dare un aspetto speciale all'opera, ma addirittura la riproduce e la segue pedissequamente, sicchè dalla materia antica non viene tratto un *opus novum*, ma essa viene soltanto trasformata da seria in burlesca. Per tal modo la *sostanza utile* dell'opera parodiata passa nella parodia, la quale sfrutta anche la notorietà acquistata dall'opera parodiata, per trovare lettori e ascoltatori (1). E se è così, è affatto indifferente che la parodia riveli l'attività personale del suo autore. Non per questo infatti essa merita tutela e deve essere dichiarata lecita, poichè l'individualità in argomento è *derivata* non *autonoma*, e, come tale, rientra nella sfera del diritto esclusivo dell'autore.

Nemmeno poi si può accettare l'argomento, che nessun autore darebbe il suo consenso alla parodia dell'opera sua. In contrario si può ricordare che il Carducci ringraziò Giulio Padovani, di avere messo in riso i sonetti del *Ça ira* e l'ode *Alla Rima*, dichiarando essere la parodia riconoscimento della poesia (2). Anzi mi pare che il consenso in argomento, anzichè riuscire alla soppressione effettiva dell'opera, possa dare a questo genere letterario un atteggiamento di urbanità e di rispetto dell'opera parodiata, che mentre non le

(1) È tanto vero ciò, che talvolta il parodista si nasconde sotto uno pseudonimo foggiato sul nome dell'autore dell'opera parodiata. Così, dopo la rappresentazione di *Il Titano*, di Dario Niccodemi, è stata rappresentata la parodia *Il Tetano*, di Dario Coccodé.

(2) *Opere. Ceneri e faville* (III serie, vol. II), pag. 401.

Anche Scarpetta addusse di avere avuto il consenso di D'Annunzio alla rappresentazione di *Il figlio di Jorio*.

nuocerà, rappresenterà un legittimo riconoscimento dell'autore della materia antica. E di ciò purtroppo vi è oggidì bisogno, perchè, se nella storia letteraria ed artistica vi sono parodie e caricature assai riuscite, vi sono anche delle sconce deturpazioni di opere altrui, che rappresentano profanazioni artistiche e volgari ingiurie all'autore dell'opera originale. E nessuno certo vorrà sostenere, che sia opportuno secondare questi volgari gusti letterari e artistici, a danno di chi ha atteso con serietà e coscienza alla creazione di un'opera dell'ingegno.

Infine si può invocare, a sostegno di tale teorica, la larga dizione dell'art. 34 del Testo unico del 1882 (1), e il principio indiscutibile, che non si possa trarre profitto dell'altrui proprietà, senza il consenso del proprietario (2). Perciò, se anche non si vorrà trattare da contraffattore il parodista — ritenendo che le disposizioni penali debbono essere interpretate restrittivamente —, bisognerà per lo meno dichiarare che, per rappresentare o pubblicare la parodia di un'opera, occorre il consenso dell'autore di questa, il quale sarà così in grado di tutelare anche i suoi diritti patrimoniali — per il danno emergente e il lucro cessante che deriveranno dalla parodia —, richiedendo o una data somma, o la partecipazione agli utili, che la parodia potrà produrre.

**1740.** *d*) « *Quid juris* » *dei compendî?*

Si disputa, se costituisca contraffazione il compendio dell'opera altrui.

**1741.** La dottrina e la giurisprudenza francesi (3) e la giurisprudenza italiana (4) hanno ritenuto che la pubblicazione del compendio di un'opera, sulla quale dura il diritto di autore, si debba considerare come contraffazione, se sia stata fatta a scopo di lucro e con mezzi atti a creare una dannosa concorrenza all'opera così compendiata. E a sostegno

---

(1) « La rappresentazione o esecuzione abusiva sia totale, sia parziale, *sia comunque fatta* ..... ».

(2) Cfr. al riguardo, Musatti, op. cit., pag. 168 e seguenti.

(3) Cfr. Chauveau e Faustin, *Traité du code pénal*, vol. IV, cap. XI; Pouillet, op. cit., n. 520, pag. 506; Renouard, op. cit., vol. II, pag. 30.

(4) Cfr. App. Roma, 19 aprile 1882 (*Foro ital.*, 1882, II, 259); Cassazione Roma, 11 dicembre 1882 (*Ibid.*, 1883, II, 290; *La Legge*, 1883, I, 420, con *Nota* di Gustavo Pasquali).

di tale opinione si è addotto che, mentre la legge non ha voluto garentire la proprietà del concetto informativo di un'opera, come quello che, per sua natura non appropriabile, una volta pubblicato diventa patrimonio comune, ha inteso però guarentire la proprietà della forma esterna e sensibile in cui quel concetto s'incarna, e che costituisce l'opera dell'ingegno e dell'arte.

**1742.** Ma contro questi motivi, a ragione, a mio avviso, il Pasquali (1) ha addotto, che la legge del 1882 non ha, in alcuna disposizione, fatto del compendio un reato, e che perciò si deve applicare il principio: « *nullum crimen sine lege* » (2). Inoltre la legge ha voluto soltanto proibire ogni *nuova edizione*, totale o parziale dell'opera, ma non i compendî, i quali non si avvalgono della forma, ma solo della sostanza dell'opera.

È agevole rilevare che la prima ragione basta ad escludere il reato di contraffazione, poichè « se dalla definizione del delitto togliete l'idea della legge promulgata, venite evidentemente a queste due conseguenze: che al cittadino manca la regola scritta della propria condotta, e che il magistrato si converte in legislatore » (3).

**1743.** Se però nel compendio non può ravvisarsi un reato, ciò non esclude che possa costituire atto di concorrenza sleale, quando sia fatto a scopo di lucro e con mezzi atti a creare una dannosa concorrenza all'opera compendiata (4). In tal caso l'autore può agire contro colui che ha messo in vendita il compendio, per ottenere il risarcimento dei danni, che da esso gli sono derivati.

**1744.** *e*) « *Quid juris* » *delle traduzioni?*

Altro delitto assimilato alla contraffazione dall'art. 32 della legge è la traduzione abusiva. Assai discutibile è tale assimilazione, quanto alla pena. Infatti la traduzione abusiva avrebbe dovuto essere punita più mitemente, perchè non rappresenta lo sfruttamento meccanico dell'opera altrui, ma

---

(1) *I compendî in materia di contraffazione* (*La Legge*, 1883, I, 428).

(2) Diverso sarebbe il caso dei raffazzonamenti di opere altrui, della versione in prosa di opere poetiche, ecc. In tali casi si ha la contraffazione, perchè non è mutata la forma dell'opera.

(3) Carrara, *Programma*, Parte generale, § 21, nota.

(4) Cfr. n. 1665 e seg., pag. 553 e seguenti.

richiede attività intellettuale talvolta assai notevole da parte del traduttore, il quale deve non solo superare le difficoltà della lingua, ma ritrarre perfettamente il pensiero dell'autore. Che se ciò non può giustificare un diritto autonomo del traduttore, come praticano alcune leggi, deve però fargli ottenere un trattamento meno rigoroso del semplice riproduttore.

**1745.** Si è disputato, se la traduzione abusiva possa essere compresa tra le elaborazioni (1).

Richiamato quanto si è già detto in merito ai varî sistemi legislativi e dottrinali, relativi al regolamento giuridico del diritto di traduzione (2), giova rilevare che esso può bene essere compreso tra le elaborazioni dell'opera. Si può anzi rilevare al riguardo, che la ordinaria elaborazione porta di solito più notevole variazione della forma interna dell'opera di quello che consente la traduzione artistica, e assai più notevole variazione della stessa forma, che si effettua con la traduzione letteraria. Inoltre anche la traduzione non trasforma *funditus* l'opera, ma ne conserva l'individualità, portandola ad altro pubblico, e creando per essa, giusta la immaginosa espressione del Piola-Caselli, nuovi veicoli di comunicazione intellettuale.

**1746.** Poichè adunque la traduzione non è mera e semplice riproduzione, ma vera e propria elaborazione; poichè essa è di quelle elaborazioni che trasformano l'opera altrui, più che riprodurla, parmi che, *in jure condendo*, le traduzioni illecite non dovrebbero essere colpite penalmente, ma dovrebbero solo dare diritto ad ottenere il risarcimento dei danni che abbiano prodotti (3).

---

(1) La non facile indagine si offusca talvolta per considerazioni affatto ultronee. Invero di solito si ritiene che, assimilando la traduzione alla riproduzione, si debba riconoscere necessariamente che il diritto esclusivo deva avere la medesima estensione. Cfr. al riguardo, Tribunale Roma, 27 maggio 1907 (*Boll. propr. int.*, 1908, 433).

A me pare che l'una questione non abbia nulla di comune con l'altra. Invero, non dalla natura giuridica della traduzione, ma dal valore dell'opera del traduttore e dagli interessi della coltura, deve derivarsi una tutela più o meno estesa di tale diritto.

(2) Cfr. vol. I, n. 206 e seg., pag. 113 e seguenti.

(3) Rientrano nella categoria delle traduzioni le versioni da lingue morte in lingue vive o viceversa, e quelle da lingue vive o da dialetti in lingue vive o in dialetti, nonchè le ritraduzioni nella lingua originale.

**1747.** *f) « Quid juris » delle traduzioni abusive, riprodotte all'estero e importate nel Regno?*

Si ritiene generalmente che l'art. 4 della legge vigente comprenda non solo le riproduzioni, ma anche le traduzioni compiute all'estero.

Tale interpretazione non si fonda certo sopra l'assai discutibile assimilazione tra i due diritti, ma sopra la necessaria estensione della parola della legge a casi che essa avrebbe dovuto comprendere nella sua formula. Infatti anche la importazione dell'opera tradotta deve essere vietata, sia perchè la traduzione può fare una temibile concorrenza all'originale, anche nel paese di origine; sia perchè scopo dell'art. 4 fu di tutelare i nazionali contro qualunque attentato, che all'estero si facesse dei loro diritti. Non averne parlato nell'articolo può attribuirsi al fatto che, nella enumerazione dei diritti degli autori di cui all'art. 1, manca quello di traduzione (1).

**1748.** *D) Usurpazione della parte personale e distintiva dell'opera altrui.*

Un altro principio occorre tenere presente in materia di contraffazione: è cioè vietato non solo di copiare servilmente l'opera altrui, ma anche di usurparne la parte personale e distintiva.

Tale principio è fecondo di importanti applicazioni, specie in materia di antologie, dizionari e opere di compilazione, e negli adattamenti cinematografici.

**1749.** *a) Antologie.*

Relativamente alle antologie (2), giova ricordare che il loro carattere distintivo non consiste soltanto nella scelta dei brani, ma anche nella loro disposizione, nella singolarità dei loro titoli, nella loro concatenazione logica, e

---

(1) Si deve deplorare che la Commissione del 1901 non abbia completata l'importante lacuna.

(2) Cfr. al riguardo, Trib. Roma, 20 maggio 1914 (*Foro ital.*, 1914, I, 1090; *Riv. di dir. comm.*, 1914, II, 494, con *Nota* del MUSATTI); Appello Roma, 29 luglio 1915 (*Ibid.*, 1915, II, 922, con altra *Nota* del MUSATTI).

simili. Perciò bene il Tribunale di Roma, nella citata sentenza, ha insegnato che, « per contraffazione di una antologia deve intendersi il trasferimento nel nuovo lavoro di parti essenziali dell'altro, così che il nuovo lavoro senza sforzo e senza merito del suo autore acquisti in tutto o in parte i pregi del primo e insieme un carattere di evidente somiglianza e per questo faccia concorrenza all'opera altrui, ne danneggi il legittimo smercio e ne usurpi il giusto profitto ».

**1750.** *b*) *Dizionari e opere di compilazione.*

Nei dizionari e nelle opere di compilazione non bisogna essere molto rigorosi, poichè la somiglianza delle redazioni è inerente alla natura dell'opera (1), e i principî generali appartengono al dominio pubblico e debbono perciò trovarsi in tutte le opere similari (2). In tali opere però resta ben poco alla personalità dell'autore; ed è solo la impronta personale dell'autore, che rappresenta il fondamento della protezione della legge, e che è tutelata contro la contraffazione.

**1751.** *c*) *Adattamento cinematografico di opere altrui.*

Questa forma di elaborazione è venuta acquistando tanta importanza, col meraviglioso sviluppo dell' industria cinematografica, che l'autore di una novella, di un romanzo e simili, può ritrarre assai maggiori proventi dall'autorizzazione di adattare la sua opera al cinematografo, anzichè dalla vendita degli esemplari del libro (3). E anche per questa elaborazione bisogna esaminare se tra il romanzo e la *film* vi sia tanta rassomiglianza, nello svolgimento e

---

(1) Trib. corr. della Senna, 17 aprile 1858 (*Pataille*, 1858, 245).

(2) App. Parigi, 8 febbraio 1865 (*Pataille*, 1865, 382).

(3) A ciò si aggiunga che la edizione cinematografica e la conseguente riproduzione delle *films* in molte città, può rendere celebre l'autore in pochi mesi, il che non è facile per i libri, i quali debbono essere tradotti, perchè siano conosciuti all'estero.

Sulla cinematografia, cfr. da ultimo: *La cinématographie au point de vue législatif, doctrinal et judiciaire* (*Le droit d'auteur*, 1916, 64); HARDY, *Lettre d'Angleterre* (*Ibid.*, 1916, 66 e seguenti).

nell'effetto generale dell'opera, da destare o meno le medesime impressioni nel lettore del romanzo e nello spettatore della *film* proiettata. Nell'affermativa, si richiede il consenso dell'autore, per non incorrere in responsabilità. Nella negativa, non occorre alcun consenso.

**1752.** *La contraffazione delle opere drammatiche e musicali* (1).

Limitando qui la indagine alla riproduzione delle opere drammatiche e musicali, giova rilevare che sono loro applicabili quasi tutti i principî esaminati a proposito della contraffazione di opere letterarie.

**1753.** Come si è già visto, chiunque può eseguire delle copie manoscritte dell'opera altrui, purchè non le destini ad una speculazione commerciale (2). E vi è finanche chi ritiene che un direttore di teatro non possa far copiare gli esemplari della partitura che con l'uso si deteriorino, perchè anche questo viola il diritto esclusivo dell'autore (3). Ma se tale opinione sembra eccessiva (4), è per altro certo che il direttore di teatro, che abbia fatto estrarre le singole parti di un'opera per metterla in iscena, non potrebbe cederle nè locarle ad altro direttore, senza violare, con tali atti giuridici, il diritto dell'autore (5).

**1754.** Si ha contraffazione, qualunque sia il modo di riproduzione dell'opera altrui. Se quindi qualcuno riproducesse un'opera musicale con la tipografia o la fotografia, anzichè con la litografia, o anche adoperando altri segni invece degli ordinari (es. cifre o segni in rilievo adatti ai

(1) Cfr. al riguardo, MARCHETTI, *Sulle contraffazioni delle opere adatte a pubblico spettacolo*, Modena 1895.

(2) Cfr. Trib. corr. della Senna, 24 giugno 1846 (in BLANC, op. cit., pag. 160); Trib. civ. della Senna, 20 aprile 1870 (*Pataille*, 1870, 172); Trib. comm. della Senna, 20 dicembre 1871 (*Ibid.*, 1874, 174); App. Parigi, 7 marzo 1872 (*Ibid.*, 1874, 172); App. Napoli, 6 novembre 1907 (*Tribuna giudiziaria*, 1908, 116).

(3) Cfr. POUILLET, op. cit., n. 558, pag. 538.

(4) Cfr. negli stessi sensi, BRY, op. cit., n. 872, pag. 725; e, nella giurisprudenza, App. Angers, 3 giugno 1878 (*Le Droit*, del 9 giugno successivo); App. Besançon, 6 luglio 1892 (*Gaz. Trib.*, del 22 luglio); Cassazione, 5 dicembre 1895 (*Pataille*, 1896, 5).

(5) Cfr. Cass. fr., 28 gennaio 1888 (*Pataille*, 1890, 82).

ciechi), tali circostanze non varrebbero ad escludere il delitto (1).

**1755**. Si è già parlato della pubblicazione (2) e della riproduzione sonora (3), e si è conchiuso che anche esse spettano agli autori delle opere dell'ingegno. Ne deriva, che un qualunque fabbricante di grammofoni o di fonografi non possa, senza il consenso dell'autore, riprodurre, su dischi e cartoni perforati, l'opera altrui.

**1756**. Quanto alle *trascrizioni musicali* (4), bisogna distinguere se si tratti del semplice trasporto da una chiave in un'altra, per uno o per altro istrumento; per più istrumenti; per banda musicale, ecc.; ovvero di adattamento, variazioni, capricci, fantasie, sopra i motivi o un motivo di un'opera; ovvero infine di opere che abbiano preso soltanto l'ispirazione da opere precedenti.

**1757**. Quanto alle prime, il trasporto in un tono superiore o inferiore, ed anche il maggior colorito dato alla composizione non valgono a dare alla trascrizione la individualità, che si richiede per ottenere la tutela di questa legge.

Quanto alle altre forme di trascrizione musicali, il legislatore del 1865 le riserbò anche all'autore, eccetto però « i casi in cui il motivo (5) di un'opera originale diventi occasione o tema di una composizione musicale che costituisca una nuova opera » (art. 3, 3° comma, della legge) (6).

---

(1) Cfr. Cass. di Francia, 11 luglio 1862 (*Pataille*, 1862, 262).

(2) Vedi *retro*, n. 802 e seg., pag. 79 e seguenti.

(3) Vedi *retro*, n. 853 e seg., pag. 114 e seg. Cfr. altresì, negli stessi sensi, GASCA, *Se sia contraffazione la vendita di fonografi e grammofoni, od altri strumenti, che riproducono la musica, il canto, le parole di autori, dei quali non si è ottenuto il consenso* (*La Legge*, 1907, 1742 e seguenti).

(4) Cfr. *retro*, n. 925 e seg., pag. 164 e seguenti.

(5) Quantunque l'art. 3 parli di *un* motivo, non mi pare che possa dubitarsi che le stesse regole debbano adottarsi anche quando siano stati pigliati per temi della variazione più motivi di altra opera, come nella *Ballata op. 24* di Grieg.

(6) Tale sistema non ha trovato favore tra gli interessati, e il Congresso internazionale di Bruxelles ha espresso il voto, che ogni adattamento dell'opera originale sia riserbato all'autore. Inoltre, l'art. 10 dell'Atto addizionale di Parigi dichiarò comprese tra le riproduzioni illecite gli adattamenti, le variazioni, ecc., « lorsqu'elles ne sont que la reproduction d'un tel ouvrage, dans la même forme, avec les changements, additions, ou retranchements, non essentiels, sans présenter d'ailleurs le caractère d'une nouvelle œuvre originale ».

D'altra parte, AMAR, op. cit., pag. 147 e seg., facendo sua la nota

Adunque, se in un'opera si scorge l'impronta personale dell'autore, che ha tratta dalla precedente solo l'ispirazione (1); ovvero che ha saputo da un tema insignificante creare un poema di straordinaria potenza (2), non può aversi

---

proposta presentata dal Ricordi in seno alla Commissione istituita dal Ministro Castagnola, sostenne che si dovesse assimilare tale genere di opere alle traduzioni. Ma dell'errore di tale teorica si accorse lo stesso AMAR, che, in seno alla Commissione del 1901, aderì alla soppressione dell'eccezione sanzionata dall'articolo 3, allo scopo di eliminare gli abusi che possono sorgere da una interpretazione troppo letterale.

(1) Es. l'*Ave Maria* di Gounod, ispirata ad un motivo di Bach.

(2) Merita di essere ricordato il caso più classico, per quanto non noto ai giuristi: quello, cioè, della sinfonia di Beethoven, tratta dal tema di un'antica canzone italiana: *Pria che io l'impegno.*

Invece lo SCIALOJA, nella sua *Relazione*, dà il primato, in tema di trascrizioni, al Thalberg e al Listz, il che, per verità, non parmi esatto. Per il Listz, infatti, celebre per le variazioni delle melodie di Verdi, la cosa potrebbe anche passare, perchè, quantunque sia stato miglior pianista che compositore, è stato però grande innovatore della musica strumentale, e ha saputo in genere far passare nei temi altrui da lui trattati l'impronta sua personale. Il Thalberg, invece, è stato più che altro un gran pianista; e ai temi antichi, eccetto forse la variazione della *Preghiera* del *Mosè* di Rossini, più che dare nuova anima e nuova vita, ha apportato modifiche di pura forma, infiorandoli, cioè, di arabeschi, apprezzabili soltanto dal lato contrappuntistico. Eccellenti invece in questo genere sono stati Bach, Brahms, Grieg, Schumann, Fumagalli, e sopratutto Beethoven.

Contro la distinzione fatta nel testo si è addotto che, togliendo ai virtuosi del contrappunto il diritto di fare adattamenti e variazioni, si verrebbero a colpire gli stessi autori, perchè le loro opere non avrebbero quella diffusione a cui molto efficacemente contribuiscono gli adattamenti; e d'altra parte si verrebbe ad arrestare il progresso dell'arte musicale.

Non si può contestare che gli *arrangements* diano larghi profitti e facciano popolare il nome dell'autore. La Commissione francese del 1862 contò fino a 109 gli *arrangements* della *Lucia di Lammermoor*; e un noto editore di musica ebbe a dire, che non lo spaccio di tutta l'opera, ma quella soltanto degli adattamenti copre le spese di pubblicazione e dà qualche utile. Si potrebbe aggiungere che il *Sygurd* del Reyer non ha potuto, per mancanza di adattamenti e malgrado il suo successo, trovare un editore che ne assumesse la pubblicazione. Ma ciò non giustifica lo sfruttamento dell'opera, il cui valore venale sarebbe diminuito coi detti adattamenti; nè consente che si tolga all'autore il mezzo di formarsi lui la popolarità, e che gli sia guastata l'opera con adattamenti infelici.

D'altra parte non vi saranno compositori così pazzi da negare il consenso della pubblicazione per adattamenti di grandissimo valore, che illustrassero efficacemente l'opera loro, anche se non avessero i requisiti richiesti per aspirare alla tutela della legge.

contraffazione. Ma quando nella riduzione si senta vivo e dominante il motivo dell'opera precedente; quando non si sia fatto che intercalare alla melodia dei semplici arabeschi, senza mutarne la forma e il colorito, ci troviamo di fronte ad una vera e propria contraffazione.

**1758.** Se alcuno non si sia limitato ad attingere la ispirazione a canzoni popolari, ma le abbia idealizzate e portate ad esprimere o a rappresentare qualche altra cosa che non quello che esprimevano nel popolo (1), ha fatto opera dell'ingegno, che merita tutela (2). E se anche egli abbia creato il solo accompagnamento alla canzone, merita la protezione della legge. Ciò significa che altri potrà riprodurre, non già la canzone così come è stata da lui trascritta, ma la canzone, o così com'è, o con altro accompagnamento.

**1759.** *La contraffazione delle opere artistiche* (3).

Anche rispetto alle opere artistiche valgono i medesimi principî, che regolano le opere letterarie (4).

**1760.** È punita la riproduzione delle opere altrui, in qualunque modo avvenga. Si ha quindi contraffazione, se si adoperi lo stampo per le opere di scultura; il calco per il disegno (5); la incisione, la pittura, la litografia, la fotografia, e anche il ricamo e la tappezzeria. Qualunque procedimento, col quale si riproduca l'opera altrui, integra

---

(1) Sono degni di menzione: Bizet, che nella *Carmen* tradusse le ispirazioni musicali degli Spagnuoli, e Weber, che fece lo stesso nel *Freischütz*, per le canzoni tedesche.

(2) Cfr. Pret. Roma, 16 novembre 1890 (*I diritti d'autore*, 1890, 134).

(3) Cfr. Foà, *De la protection des arts décoratifs en Italie*, Milano 1903.

(4) Giova per altro rilevare che, per l'obbligo imposto dalla legge di depositare una copia dell'opera d'arte, perchè sia riservato all'autore il suo diritto, fino a qualche anno fa ben pochi artisti pensavano di adempiere alle formalità legali. Oramai però l'inconveniente è molto attenuato, avuto riguardo all'enorme sviluppo delle riproduzioni e ai cospicui guadagni che può ritrarne l'autore.

Cfr. al riguardo, Foà, *Tutela della proprietà artistica in materia di arti grafiche* (*Relazione* presentata al I Congresso tra gli industriali di arti grafiche: *I diritti d'autore*, 1906, 136).

(5) Cfr. App. Parigi, 1° settembre 1837 (*Dalloz*, v° *Propr. litt.*, n. 386); Trib. correz. della Senna, 22 settembre 1838 (*Journal de la librairie*, Appendice n. 38); Pouillet, opera citata, n. 571 e seguenti, pag. 548 e seguenti.

il reato di contraffazione (1), che si compie anche con la riproduzione industriale (2), o con la traduzione artistica dell'opera (3).

**1761**. Non costituiscono per altro contraffazione le copie per uso personale, che alcuno esegua nel suo interesse, con qualunque mezzo (4). Se però la copia venga eseguita per commissione, o se venga venduta, siccome si attua per tal modo una speculazione commerciale, si incorre nel delitto di contraffazione (5).

**1762**. È anche punita come contraffazione la riproduzione *totale* o *parziale* dell'opera altrui (6). Quindi, se anche alcuno riproducesse la parte sostanziale dell'opera, modificandone soltanto i particolari secondari, commetterebbe contraffazione. E lo stesso deve dirsi del cessionario dell'autore, che ecceda i limiti del diritto trasmessogli: di chi, per esempio, anzichè limitarsi a riprodurre l'opera per incisione, la riproduca anche per fotografia, o in bronzo, in marmo, ecc. (7).

**1763**. Si disputa, se costituisca contraffazione il fatto di un artista che si sia, in una sua opera, ispirato ad un'opera altrui (8).

Generalmente tale fatto è stato considerato lecito, se anche siano stati riprodotti alcuni particolari secondari

---

(1) È stato ritenuto a ragione, che commette il reato tanto il giornale illustrato, che riproduca l'opera altrui, senza averne ottenuta l'autorizzazione dall'autore (cfr. per tutti, Bry, op. cit., n. 879, pag. 731 e seg.), quanto chi riproduce l'opera altrui su cartoline illustrate [cfr. Tribunale civ. Nantes, 27 marzo 1903 (*Dalloz*, 1907, II, 296); Trib. civ. della Senna, 3 febbraio 1912 (*Pataille*, 1913, I, 88)].

(2) Vedi *retro*, n. 870 e seg., pag. 122 e seguenti.

(3) Vedi *retro*, n. 918 e seg., pag. 156 e seguenti.

(4) Cfr. Trib. corr. della Senna, 17 aprile 1885 (*Pataille*, 1889, 146).

(5) Cfr. Gastambide, opera citata, pag. 395; Pouillet, op. cit., n. 573, pag. 550 e seguenti.

(6) Si noti però che sono lecite le riproduzioni di opere d'arte esposte al pubblico, per es., dei monumenti, dei palazzi, ecc.

(7) Cfr. App. Parigi, 4 luglio 1887 (*Gaz. Pal.*, 1887, II, 173); 9 gennaio 1891 (*Pataille*, 1892, 249); Pouillet, op. cit., n. 583, pag. 562, nonchè *retro*, n. 1684, pag. 561 e seguenti.

(8) Si badi che parlo della sola *ispirazione*. Se invece alcuno avesse voluto imitare a maniera di altro artista, per produrre confusione della sua con l'opera dell'altro, commetterebbe concorrenza sleale. Cfr. n. 1641, pag. 545 e seguenti.

dell'opera altrui (1). E a ragione, poichè ognuno può prendere la propria ispirazione dappertutto, e trattare il medesimo soggetto che ha già trattato altri, purchè stampi in esso l'impronta della sua personalità, e non si limiti ad una copia più o meno larvata dell'opera altrui.

**1764.** I medesimi principî che valgono a proposito della parodia delle opere letterarie (2), sono applicabili alla caricatura delle opere artistiche, e quindi basta averne qui fatto richiamo. Questo però non toglie che si possa fare la critica delle opere altrui, e che in occasione di essa sia lecito riprodurne dei frammenti, evitando però che con essi possa facilmente ricostruire tutta l'opera (3).

**1765.** Gli stessi principî valgono per la citazione di opere altrui. Nulla vieta, per esempio, che si riproduca un particolare, un fregio ornamentale di un'opera d'arte, ecc. (4), se ciò venga fatto non in forma autonoma, ma incorporando il frammento in altra opera.

### Sezione II.

### *Fatti assimilati alla contraffazione.*

**1766.** *Fatti assimilati alla contraffazione.*

L'art. 32 del Testo unico vigente sancisce: « È reo di contraffazione chiunque riproduce con qualsiasi modo un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, o ne spaccia gli esemplari o le copie senza il consentimento di colui al quale quel diritto appartiene; chiunque omette la dichiarazione prescritta nell'art. 30; chiunque riproduce o

---

(1) Cfr. App. Parigi, 13 luglio 1870 (*Pataille*, 1870, 367), e 26 ottobre 1885 (*Ibid.*, 1890, 170); App. Caen, 27 luglio 1870 (*Ibid.*, 1871, 5); Tribunale correz. della Senna, 19 marzo 1885 (*Ibid.*, 1890, 167), e 5 marzo 1891 (*Le Droit*, del 20 marzo); e, nella dottrina, Bry, opera citata, n. 882, pag. 734; Pouillet, op. cit., n. 566 e seg., pag. 545 e seguenti.

Giustamente è stata assimilata al plagio la riproduzione di particolari secondari.

(2) Cfr. n. 1724 e seg., pag. 578 e seguenti.

(3) Non potrebbero, per es., essere riprodotte integralmente le facce di un trittico.

(4) Cfr. Trib. civ. della Senna, 30 novembre 1900 (*Pataille*, 1901, 244), e 28 ottobre 1903 (*Ibid.*, 1903, 314).

spaccia un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre o di spacciare; chiunque traduce un'opera durante il tempo riservato all'autore ».

È perciò necessario occuparsi di questi diversi fatti assimilati alla contraffazione, e dei quali non mi sono ancora occupato.

**1767.** *Spaccio abusivo.*

Il diritto di spaccio è stato espressamente riconosciuto all'autore, indipendentemente dal diritto di riproduzione, perchè, come bene rilevava lo Scialoja (1), non « sarebbe sempre efficace l'azione civile, se si lasciasse libero lo spaccio degli esemplari contraffatti, o si lasciassero nelle mani del contraffattore i mezzi speciali della contraffazione.

« Vana cosa sarebbe, a ragion d'esempio, punire un libraio che tirò diecimila copie d'un libro, la cui riproduzione era riservata all'autore, se gli si permettesse di spacciare le copie contraffatte. Tanto varrebbe negare all'autore il mezzo di raggiungere il fine che la legge si propone guarentendo a lui solo la riproduzione dell'opera. E se anche il giudice, a richiesta della parte interessata, le assegnasse una somma in risarcimento del danno arrecatole dalla edizione dei diecimila esemplari, chi potrebbe mai assicurare l'autore che altre copie non sarebbero stampate sia dal medesimo contraffattore sia da altri, se avessero ad essere spacciate le diecimila già riprodotte? » (2).

**1768.** Ad integrare il reato di spaccio abusivo, non occorre che l'agente abbia conseguito lucro dallo spaccio. Basta che ne abbia avuta l'intenzione, anche se la messa in circolazione dell'opera rientri nella sfera di attività di una impresa industriale, quando sia l'emanazione di un'attività esercitata allo scopo di conseguire un guadagno continuo (3).

---

(1) *Relazione* citata, § 5 (*Leg. e decr.*, pag. 45 e seguenti).

(2) A questo punto lo Scialoja si domanda come impedire che codeste copie siano spacciate, e rileva che quattro modi sono possibili: distruzione; confisca; sequestro; cessione all'autore. Ma di ciò a suo luogo.

(3) Cfr. Trib. dell'Impero tedesco, 20 gennaio 1906 (*Le droit d'auteur*, 1907, 63).

**1769.** L'autore può agire contro l'abusiva messa in vendita delle copie dell'opera, senza attendere che le singole vendite si siano verificate (1). Il reato è perfetto, nel momento in cui si espone e si offre in vendita al pubblico, o si distribuisce gratuitamente l'opera che non si aveva il diritto di spacciare, anche se il libraio o l'editore di musica non ne avesse venduta alcuna copia od esemplare.

**1770.** Non esclude il reato la vendita di copie, con l'intesa che l'acquirente le porterà e spaccerà all'estero. Anche tale vendita infatti viola il diritto esclusivo dell'autore.

**1771.** E nemmeno esclude il reato la tolleranza lunga e diuturna dell'autore allo spaccio abusivo della sua opera (2).

**1772.** Si è questionato, se debba assimilarsi allo spaccio abusivo la locazione di un'opera contraffatta.

Per la negativa, si è addotto che la legge non prevede espressamente tale caso, e che, in materia penale, non è ammessa interpretazione analogica (3).

Ma d'altra parte si è rilevato, che qui non si tratta di interpretazione analogica, ma di chiarire il pensiero del legislatore. Esso infatti ebbe lo scopo di riserbare all'autore ogni diffusione dell'opera. Come diceva benissimo il Renouard (4), « on fait aussi réellement profit commercial d'un livre par le louage que par la vente; c'est, tout en retenant la propriété de l'exemplaire loué, faire débit de son usage ».

**1773.** In tema di spaccio, può ben aversi tentativo punibile. Tale è, per esempio, il fatto di chi, in un catalogo, offra in vendita un'opera contraffatta (5).

---

(1) Mi pare eccessiva la teorica (Blanc, op. cit., pag. 183; Bry, op. cit., n. 887, pag. 738; Appello Amiens, 28 novembre 1835, citata dal Blanc), secondo la quale incorre nel reato in disputa chi ha commissionati esemplari contraffatti per spacciarli, e anche prima che essi siano pervenuti in suo possesso.

(2) Conforme, Appello Napoli, 28 giugno 1892 (*Riv. pen.*, XXXVII, 1893, 242).

(3) Cfr. Pic, *Code des imprimeurs*, n. 224.

(4) Op. cit., vol. II, pag. 56. Cfr. pure Le Senne, op. cit., n. 40; Pouillet, op. cit., n. 602, pag. 572 e seg.; e, nella giurisprudenza, Appello Parigi, 13 maggio 1887 (*Pataille*, 1887, 311); Cass. francese, 28 gennaio 1888 (*Ibid.*, 1890, 82).

(5) App. Napoli, 6 novembre 1907 (*Trib. giud.*, 1908, 116).

Si noti che la dottrina e la giurisprudenza francese hanno escluso che il semplice annunzio di una futura contraffazione possa costituire

**1774.** *Quid juris*, per il caso che colui che procede allo spaccio sia la stessa persona che abbia illecitamente riprodotta l'opera?

**1775.** Alcuni pensano che si tratta di reati distinti. Avendo la legge punito distintamente la riproduzione e lo spaccio, l'infrazione di queste due disposizioni di legge, commessa da un solo individuo con pluralità di azioni, dà luogo alla *concorrenza di reati*.

**1776.** Ma d'altra parte si rileva che, non solo è unica la intenzione criminosa dell'agente, ma è unica la lesione del diritto dell'autore, la quale si prepara con la riproduzione e si consuma con lo spaccio. Inoltre il legislatore ha fatto della riproduzione abusiva un titolo distinto di reato, perchè non volle lasciare impunito un fatto che lede grandemente il diritto dell'autore, ma manca a tale criterio politico la sua ragione di essere, quando l'opera sia stata spacciata.

**1777.** Altri infine ritengono, che si tratta di reati connessi, poichè la riproduzione abusiva è il *mezzo*, per addivenire allo spaccio, che è il *fine*.

**1778.** Quest'ultima opinione mi sembra preferibile. La prima infatti non tiene conto del rapporto di connessione dei varî reati fra loro. La seconda giunge all'assurdo, di punire chi compie due violazioni di legge con la stessa pena di chi ne compie una sola, e d'altra parte non è nemmeno vero che unica sia l'intenzione criminosa dell'agente e unica la lesione del diritto dell'autore. L'agente invece volle prima la riproduzione e poi lo spaccio, e può col primo reato ledere non solo un interesse economico ma anche un gravissimo interesse morale dell'autore, come avviene, per es., con le riproduzioni imperfette dell'opera dell'ingegno, o ottenute con procedimenti diversi da quelli voluti dall'autore. Perciò parmi che non sia il caso di fare, *in jure condendo*, dei due reati un reato *complesso*, perchè la riproduzione abusiva, per la sua speciale importanza, non può essere considerata semplicemente come un elemento costitutivo, o

---

la figura giuridica del tentativo. Cfr. infatti Cassaz., 2 dicembre 1808 (*Dalloz*, 1810, I, 119); Appello Parigi, 1° aprile 1867 (*Pataille*, 1867, 109); POUILLET, op. cit., n. 603, pag. 574 e seg.; RENOUARD, op. cit., vol. II, pag. 264.

come circostanza aggravante dello spaccio, sicchè possa essere da questo assorbita.

**1779.** Infine qui si ripetono le stesse questioni già esaminate (1). Deve quindi ritenersi reo di spaccio abusivo l'editore che venda un numero di copie o di esemplari maggiore di quello che acquistò il diritto di spacciare (2). D'altra parte deve rispondere solo civilmente l'autore che contravvenga al diritto esclusivo trasferito nell'editore, con lo spacciare, per esempio, degli esemplari dell'opera che gli spettano giusta il contratto o gli usi commerciali, e che egli si era obbligato di distribuire gratuitamente agli amici, o di mandare per *réclame* ai professori o alle riviste della materia.

**1780.** *Spaccio nel Regno delle opere contraffatte all'estero.*

Siccome non tutti gli Stati civili hanno aderito all'Unione internazionale per la tutela della proprietà intellettuale, vi sono paesi nei quali è lecita la riproduzione dei libri stranieri.

**1781.** Certo non è possibile impedire tale violazione dei diritti degli autori, perchè le leggi interne hanno efficacia territoriale. Ma, nell'intento di riparare a questo grave e inevitabile inconveniente, e di tutelare l'autore nel miglior modo possibile, si è cercato di rafforzare il diritto di spaccio, vietando, cioè, che le riproduzioni compiute nei paesi che non hanno acceduto all'Unione internazionale e che non sono legati da trattati particolari, vengano importate nel territorio del Regno e spacciate.

**1782.** Quando fu redatta la legge del 1865, aveva vigore nel Regno l'art. 395 del Codice sardo, il quale puniva anche l'introduzione dall'estero di scritti, composizioni musicali, disegni, pitture ed altre produzioni stampate o incise contro le leggi e i regolamenti relativi alla proprietà o privativa degli autori o degli editori loro conceduta dal Governo

---

(1) Cfr. n. 1702 e seg., pag. 568 e seguenti.

(2) Il Trib. Milano, 30 maggio 1908, ha stabilito la massima, che la scadenza del termine della concessione tronca i rapporti giuridici tra autore ed editore, e che le copie rimaste invendute, benchè stampate mentre vigeva il contratto, non possono essere spacciate da questo ultimo.

del Re. Era perciò inutile ripetere le stesse sanzioni nella legge speciale. Senonchè il nuovo Codice penale non ha riprodotto il detto articolo; epperò non resta che la sanzione dell'art. 4 della legge speciale: « Nel diritto esclusivo dello spaccio di un'opera si comprende anche il diritto d'impedire nel Regno lo spaccio delle riproduzioni fatte all'estero senza il permesso dell'autore » (1).

**1783**. Non esula il delitto in argomento, se si tratti di opere in transito per il territorio nazionale. Il transito infatti è una formalità amministrativa, diretta a sviluppare il commercio e la navigazione, ma non impedisce lo spaccio dell'opera dopo la sua introduzione nel Regno. Inoltre, come ben rilevava il Bozérian (2), « que la loi (française) ferme les oreilles, lorsqu'un de ses nationaux vient se plaindre d'un délit commis à son préjudice, quand ce délit est commis à l'étranger, cela suffit; mais qu'elle ferme les yeux, lorsque le délinquant met le pied sur son territoire, et qu'elle lui facilite les moyens d'aller commettre un délit que, plus tard, elle se déclarera impuissante à reprimer, en vérité, c'est trop ».

**1784**. Agli effetti della determinazione del dolo dell'agente, bisogna essere più rigorosi rispetto ai librai di professione, perchè essi, per la loro speciale capacità, sono in grado, meglio dei librai girovaghi, di conoscere e verificare se si tratti di esemplari o di copie contraffatte. Quindi, soprattutto ai primi, è applicabile la massima sancita dalla Corte di appello di Parigi (3):

« È dovere dei commercianti che importano e mettono in vendita in Francia oggetti d'arte, provenienti dall'estero, di assicurarsi con tutti i mezzi di cui possono disporre, che tali oggetti non costituiscano delle contraffazioni.

---

(1) Si noti che tale divieto non basta, non essendosi conferito all'autore il diritto di sequestrare le copie contraffatte, all'atto della loro introduzione nel Regno. Cfr. al riguardo i n. 1795 e seg., pag. 607 e seg.

Quanto alla Francia, cfr. Trib. correz. della Senna, 16 dicembre 1903 (*Le droit d'auteur*, 1905, 101); 30 novembre 1908 (*Gaz. Pal.*, 16 gennaio 1909); 11 giugno 1909 (*Pataille*, 1909, 277).

(2) Nella *Propriété industrielle*, n. 172. Cfr. pure Pouillet, op. cit., n. 609 e seg., pag. 579 e seg.; App. Parigi, 28 novembre 1862 (*Pataille*, 1863, 61), e 8 maggio 1863 (*Ibid.*, 1863, 165).

(3) Sentenza 16 dicembre 1904 (*Le droit d'auteur*, 1905, 101).

« Per sottrarsi ad un'azione per risarcimento di danni, non basta che essi affermino la loro buona fede, ma devono provare che fecero tutte le verifiche e assunsero tutte le informazioni possibili: che, insomma, non fu loro possibile di sapere che gli oggetti messi in vendita erano contraffatti ».

## Sezione III.

## *Constatazione e repressione dei delitti di contraffazione.*

### 1785. *Constatazione dei delitti di contraffazione.*

Tale constatazione avviene nei modi ordinari, giacchè la legge speciale non ha introdotto alcuna regola derogatrice del diritto comune. Ciò ha fatto sorgere in pratica non poche difficoltà, alle quali accennerò in seguito, e che sarebbe opportuno eliminare.

### 1786. *Sanzioni preventive e repressive.*

Circa le sanzioni poste a tutela delle opere dell'ingegno, occorre distinguere le sanzioni preventive dalle repressive, perchè la trattazione riesca chiara e precisa.

### 1787. *Fondamento giuridico delle sanziòni preventive.*

Così l'azione civile come la penale non hanno soltanto scopi repressivi, ma anche preventivi (1).

---

(1) Invero nel diritto delle obbligazioni, il creditore ha i diritti *ausiliarii* di ottenere le misure conservative del proprio credito (articolo 1176 Cod. civ.), o del patrimonio del suo debitore; di chiedere il subingresso giudiziale; di sperimentare la revocatoria per frode degli atti compiuti in suo danno. Per il diritto dominicale, il proprietario può sperimentare la *negatoria servitutis* e la denuncia di nuova opera: la prima, quando sul suo immobile si voglia esercitare una servitù che non grava il fondo; la seconda, quando tema danni da una nuova opera, per la propria cosa. Per il rito penale gli art. 42, 43, 121 e 124 dettano le norme di prevenzione dei reati, allo scopo di arrestarne l'esecuzione e di renderne meno gravi gli effetti.

Sono inoltre ammesse le azioni di semplice e di puro accertamento, per le quali cfr. Brugi, *Azione di semplice accertamento* (*Riv. di diritto comm.*, 1915, II, 987); Chiovenda, *Principî di diritto processuale civile*, pag. 133 e seg., Napoli 1909; Mortara, *Commentario*, vol. II, pag. 602 e seg.; Romano-Castellana, *L'azione di puro accertamento nel diritto privato*, Palermo 1913.

È affatto assurdo disconoscere l'ammessibilità di questa tutela preventiva (1), perchè non giova dire che, in materia civile, i tentativi di inadempienza sono sconosciuti. È invero illogico, che l'autore debba aspettare la riproduzione completa della sua opera, salvo poi a constatare la tiratura superiore a quella convenuta, nei registri dell'editore, nei quali si potrebbe controllare il movimento delle sue pubblicazioni. Del resto nemmeno la Corte di appello di Milano ha potuto negare, che i tentativi di inadempienza in materia civile diano luogo a provvedimenti cautelatorî o conservativi, che non si possono escludere nella nostra materia, quando sono ammessibili secondo il diritto comune.

**1788.** *Quali sono le varie sanzioni preventive.*

Entrano nel novero delle sanzioni preventive: il sequestro; la descrizione delle cose contraffatte, e in genere tutti i mezzi di accertamento della contraffazione; le misure doganali; i rimedî diretti contro le molestie che si apportano alla proprietà intellettuale; i rimedî esperibili contro chi esegua le formalità legali, pur non avendo alcun diritto sull'opera; la tutela preventiva delle opere adatte a pubblico spettacolo.

**1789.** *A) Sequestro delle opere contraffatte.*

Il maggior dubbio, intorno all'applicabilità delle norme del diritto comune, verte sull'ammessibilità del sequestro degli oggetti contraffatti (2), e in genere di tutti i mezzi diretti allo scopo di precostituirsi le prove delle violazioni

---

(1) Non ha potuto nemmeno negarla la Corte di appello di Milano, nella famosa sentenza 5 dicembre 1901 (*Foro ital.*, 1902, I, 265), nella quale però non fece corretta applicazione della legge.

(2) Si noti che qui non parlo del sequestro obbligatorio a spese del contraffattore, il quale, se per un certo punto di vista rappresenta una misura preventiva, perchè evita la continuazione delle lesioni della proprietà intellettuale, va d'altra parte collocato tra le misure repressive, perchè è diretto alla reintegrazione del diritto leso, e deve essere ordinato dal giudice, in sede di accertamento della responsabilità del contraffattore. Inoltre esso è adottato dalla nostra legge, sicchè nessuna questione può farsi intorno alla sua ammessibilità. Sorgono invece le questioni intorno all'ammessibilità del sequestro preventivo, diretto a precostituire la prova della violazione della proprietà intellettuale.

del diritto (accertamenti, descrizione degli oggetti). La ragione di tale dubbio si è voluta rintracciare nel fatto che, siccome nella materia affine delle privative industriali è stato espressamente concesso al titolare del brevetto il diritto di domandare la descrizione o il sequestro di ciò che si ritenesse contraffatto (1), il silenzio serbato dal legislatore in tema di proprietà intellettuale, lascia presumere che tale diritto non si volle concedere all'autore o ai suoi aventi causa.

**1790.** I dubbi, ai quali si è accennato, non hanno, a mio avviso, ragione di essere. Invero non si può disconoscere il diritto subbiettivo dell'autore a chiedere l'intervento dello Stato per la constatazione della violazione della sua proprietà intellettuale, avuto riguardo che tale constatazione è spesso la misura preventiva necessaria per intentare l'azione di contraffazione. La obbiezione addotta contro l'ammessibilità di tale misura perde pregio, solo che si consideri che il sequestro trova il suo fondamento nel diritto comune, avuto riguardo che, trattandosi di opere contraffatte, è controverso se appartengano al contraffattore o non piuttosto al loro autore (art. 1875, n. 1, Cod. civ.; art. 921 Cod. proc. civ.). Inoltre, contro il brocardico « *inclusio unius exclusio alterius* », si può invocare con eguale sicurezza l'altro brocardico « *ubi eadem ratio legis, ibi eadem dispositio* » (2).

**1791.** Tuttavia, ad eliminare i dubbi in argomento, la Commissione Reale del 1901 ha proposto l'art. 51, del tenore seguente:

« Il presidente del Tribunale civile, e, nei luoghi dove non ha sede il Tribunale, il pretore, possono, sopra domanda

---

(1) Art. 68 e seg. legge 30 ottobre 1859, n. 2731.

È sorto il dubbio sulla natura giuridica di tale sequestro.

Sulla considerazione però che l'art. 68 in argomento contiene una disposizione affatto conforme a quella dell'art. 889 del Cod. di procedura civile sardo del 1854, la dottrina e la giurisprudenza hanno ritenuto trattarsi di sequestro conservativo. Cfr. infatti Bosio, *Le privative industriali*, n. 296, pag. 395 e seg.; App. Torino, 12 luglio 1867 (*Giur. Tor.*, 1867, 524), e 29 dicembre 1873 (*Ibid.*, 1874, 105); Cassaz. Torino, 25 luglio 1882 (*La Cassazione di Torino*, 1882, II, 269); App. Lucca, 18 dicembre 1883 (*Annali della giur. ital.*, 1884, III, 226).

(2) Non occorre certo dimostrare, quanto sia fallace il ragionamento giuridico a base di brocardi.

di chi vi abbia interesse, ordinare la descrizione, l'accertamento od anche il sequestro di ciò che si ritenga costituire una violazione dei diritti garentiti dalla presente legge, come pure dei relativi proventi, in qualunque ora, e ciò per mezzo di uno o più ufficiali giudiziari, con la eventuale assistenza di uno o più periti, con facoltà di autorizzare il richiedente ad assistere alle operazioni ordinate.

« Prima di procedere al sequestro potrà essere imposta, a chi lo domanda, la prestazione di una cauzione.

« Questi atti perderanno ogni efficacia se entro otto giorni non saranno seguìti da istanza giudiziale contro colui, a danno del quale fu proceduto agli atti suddetti. In tal caso questi avrà diritto al risarcimento dei danni » (1).

**1792.** L'importanza della controversia mi consiglia di rilevare che l'art. 51 in esame è sostanzialmente opportuno, ma che merita qualche emendamento.

Si può infatti cominciare a notare, che non tutte le disposizioni dell'articolo dovrebbero essere collocate nella legge, poichè alcune andrebbero rimandate al regolamento, come quella, per esempio, che affida ad uno o più ufficiali giudiziari l'esecuzione dei decreti in argomento. Inoltre, se è stato bene richiedere l'ordine del giudice per il sequestro delle

---

(1) Nella *Relazione* della Commissione si legge: « Avvertasi bene ad alcune espressioni della proposta. Dichiarandosi che possa essere ordinato l'*accertamento* del fatto che si reputi contraffazione, si provvede già ad una ipotesi, della quale si ebbero ripetuti esempi, quella, cioè, di rappresentazioni od esecuzioni abusive. Se queste siano fatte dando all'opera rappresentata od eseguita un titolo diverso dal vero, cessata la rappresentazione o l'esecuzione, sarebbe difficile la prova col solo ausilio di testimoni. Invece se un perito è delegato all'accertamento, il fatto è raccolto in modo sicuro. Ma vi è poi ancora il pericolo che il contraffattore abbia intanto fatto gli incassi; quindi la necessità che possano essere anche sequestrati gli incassi. Sarà poi il giudice che potrà nei singoli casi limitare anche la misura degli incassi sequestrandi.

« Con la proposta fatta, che corrisponde anche alle disposizioni dell'art. 29 della legge belga, 24, 30 e seguenti della legge del Lussemburgo, ed in parte a quelle dell'art. 36 della legge giapponese, e della quale si hanno anche tracce in altre leggi, ove taluno scopra una qualche contraffazione, e non voglia esporre l'esito del giudizio ai rischi di procedimenti penali, potrà appigliarsi al provvedimento proposto, senza che gli si possano opporre gli scrupoli di cui si hanno attualmente esempi da parte dei magistrati nel concedere descrizioni, accertamenti o sequestri ».

opere contraffatte (1), non si può dare lo stesso giudizio dell'obbligo fatto al richiedente di essere autorizzato dal giudice ad assistere all'esecuzione. Se per effetto di questa egli può essere tenuto al risarcimento dei danni; se oramai la giureprudenza ritiene che egli sia responsabile anche del fatto dell'ufficiale giudiziario che procede per suo conto, non so perchè debba impetrare dal giudice il diritto di presenziare ad operazioni, che possono importare la sua responsabilità, e che egli potrebbe non far compiere, quando si accorgesse di un equivoco, in cui fosse per avventura incorso. Infine, per non parlare di alcune imperfezioni nella forma dell'articolo e della relazione, non comprendo perchè il solo fatto di non avere introdotta l'azione negli otto giorni dalla descrizione, dal sequestro o dall'accertamento, dia diritto a colui, in cui danno fu proceduto agli atti suddetti, al risarcimento dei danni. Non potrebbe il richiedente ignorare tale disposizione di legge, e omettere quindi in tutta buona fede la citazione, nel detto termine perentorio? E *a contrario*, si dovrà ritenere che l'esecutato non abbia diritto a domandare il risarcimento dei danni, quando l'istanza sia stata prodotta nel termine suddetto? O non sarebbe stato invece più opportuno, adottare puramente e semplicemente le norme contenute negli articoli 931 e 933 Cod. proc. civile? La dichiarazione che il sequestro rimane senza effetto è più che sufficiente per la tutela dei diritti dell'esecutato, il quale potrà chiedere anche il risarcimento dei danni, se gli spetti a norma dei principî generali.

Mi auguro perciò che le Camere legislative correggeranno nei sensi suespressi l'articolo suddetto, che non può, per il modo com'è redatto, prendere posto in una legge dell'importanza di questa che sto esaminando.

**1793**. Si disputa, se il sequestro debba limitarsi al contraffattore, o se possa anche eseguirsi contro i terzi, che hanno acquistato da lui le opere contraffatte.

---

(1) Invece in Francia si può procedere al sequestro degli oggetti contraffatti, anche senza ordine di magistrato. Cfr. Trib. correz. della Senna, 3 aprile 1878 (*Pataille*, 1892, 233); Trib. civ. della Senna, 17 febbraio 1891 (*Ibid.*, 1892, 205); 1° agosto 1893 (*La Loi*, del 6 agosto); e, nella dottrina, per tutti, Bry, op. cit., n. 896, pag. 744.

In mancanza di un'espressa disposizione legislativa, le opinioni sono difformi (1).

Prevale tuttavia la teoria che si possa eseguire l'atto di sequestro non solo presso i librai, che vendono le opere contraffatte, ma anche contro coloro che le hanno acquistate (2), perchè trattasi di assicurare alla giustizia la prova del delitto commesso (3).

**1794.** *B) Descrizione delle opere contraffatte.*

Talvolta, anzichè procedere al sequestro, che può produrre gravissimi danni, può essere opportuno limitarsi alla semplice descrizione delle opere, che si ritengono contraffatte. Questa misura di accertamento, mentre risponde egualmente allo scopo di precostituire la prova della violazione, evita i gravi inconvenienti del sequestro, e deve perciò consigliarsi a preferenza di questo. E anche per essa valgono le medesime osservazioni, esposte per il sequestro.

**1795.** *C) Misure doganali.*

Notevole è la efficacia delle misure doganali preventive, nella subbietta materia. Infatti alla tardiva, difficile, molteplice, costosa repressione è assai preferibile il sequestro delle opere contraffatte, nel momento in cui sono dall'estero introdotte nel Regno (4).

---

(1) La questione è invece risoluta espressamente nell'art. 22 della legge olandese, 28 giugno 1881; nell'articolo 18 della legge svizzera, 23 aprile 1883; nel § 21 della legge ungherese, 26 aprile 1884; nel § 56 della legge austriaca, 26 dicembre 1895; nel § 42 della legge tedesca, 19 giugno 1901.

(2) In tesi generale nemmeno il fatto di detenere le opere contraffatte per uso personale può salvarle dal sequestro e anche dalla confisca, salva all'acquirente l'azione di indennità contro il contraffattore. Cfr. Pouillet, op. cit., n. 708, pag. 644.

(3) Per tal modo il sequestro potrebbe essere eseguito anche presso le pubbliche Biblioteche, che hanno comprata l'opera contraffatta in buona fede, o la hanno ricevuta per diritto di stampa. Cfr. Bry, opera citata, n. 897, pag. 744 e seguenti; Pouillet, op. cit., n. 618, pag. 587 e seguenti.

(4) Cfr. al riguardo, per la repressione delle cosidette *edizioni di guerra*, *Le droit d'auteur*, 1916, pag. 11 e seg., 36.

**1796**. Malgrado però la efficacia delle misure doganali, il legislatore italiano non se ne è occupato (1).

**1797**. A porre riparo a tale lacuna della nostra legge, la Direzione generale delle Gabelle ha emanata la circolare 23 marzo 1877, n. 34803-3629, che è del tenore seguente (2):

« ...Volendosi proteggere, per quanto è possibile, l'industria libraria italiana ed i diritti sulla proprietà letteraria delle contraffazioni estere, si avvertono le dogane che la frode può presumersi pel fatto solo dell'invio dall'estero di un numero considerevole di esemplari di un'opera di autore contemporaneo italiano, che non siano sdoganati a cura dell'editore dell'opera stessa.

« Avverandosi perciò questo caso, le dogane preleveranno senz'altro uno degli esemplari dell'opera sospetta, che invieranno in Milano al predetto Comitato dell'Associazione tipografica libraria italiana, il quale è incaricato di restituirlo nel termine di tre giorni, indicando se trattisi di opera autentica, oppure contraffatta e in quest'ultimo caso le dogane rifiuteranno lo svincolo della merce che si volesse introdurre in frode, e la respingeranno fuori dello Stato ».

**1798**. Nella futura riforma della nostra legislazione bisognerà esaminare, se basti rifiutare lo svincolo delle opere contraffatte, e respingerle fuori dello Stato; o sia preferibile avvertirne l'autore, il quale potrà sperimentare le sue ragioni sulle dette opere, dopo di aver fatto procedere al loro sequestro, per misura di conservazione (3).

**1799**. *D) Azione negatoria e azione inibitoria.*

Qualora un editore annunzii al pubblico la prossima messa in commercio di un'opera dell'ingegno, che non abbia diritto di riprodurre; o un libraio, con cataloghi o altri mezzi

---

(1) La Francia invece è riuscita a tutelare efficacemente i suoi autori, con la legge del 6 maggio 1841, l'Ordinanza del 13 dicembre 1842, il Decreto del 14 marzo 1863, la Circolare del Direttore generale delle Dogane degli 11 settembre 1863, e la legge degli 11 gennaio 1893.

Anche l'Inghilterra e la Norvegia hanno provveduto efficacemente alle misure doganali, con le loro legislazioni particolari.

Infine di tali misure si è occupata la Convenzione internazionale di Berna, come vedremo a suo luogo (n. 2051 e seg., pag. 715 e seg.).

(2) Cfr. *Leg. e decr.*, pag. 74 e seguenti.

(3) Sull'efficacia di tali misure, cfr. *Le droit d'auteur*, 1915, 26.

di pubblicità, annunzii che tiene in vendita nel suo magazzino un'opera, che per avventura sia stata abusivamente riprodotta, l'autore può proporre l'azione negatoria.

Se infatti, in tali casi, sarebbe ammessibile l'azione di indennità, *a fortiori* sarà ammessibile la semplice *negatoria*, diretta ad ottenere il riconoscimento del proprio diritto e il divieto degli atti lesivi (1). E il giudice, nell'accogliere l'azione, potrà, su richiesta dell'attore, non solo ordinare la soppressione dei cataloghi, degli annunzi dei fogli dell'opera già stampati, ecc., ma anche pubbliche rettifiche della precedente pubblicità, allo scopo di paralizzarne gli effetti. Non potrà invece condannare il convenuto ad una multa per ogni giorno di ritardo, perchè questa procedura per *astreinte* è inammessibile per il diritto italiano (2).

**1800.** Lo stesso deve dirsi delle cosiddette azioni inibitorie.

Come ha efficacemente dimostrato il Chironi (3), basta che si violi il diritto, o si commetta fatto ingiurioso, perchè si possa invocare la tutela giuridica, anche se danno non vi sia, ma si presenti soltanto pericolo di danno. Certo questo non darà diritto a risarcimento, non essendovi stata diminuzione effettiva di patrimonio, nemmeno sotto forma di lucro cessante; ma si potrà impedire, che si ripeta il fatto contrario al diritto. Trattasi dunque, nella specie, di veri *interdicta prohibitoria*, quali lo squisito sentimento giuridico del pretore romano accordò, e che le leggi tedesche hanno accolto, per dare efficace difesa ai diritti dell'autore e del commerciante (4). Il solo fatto *ingiurioso* deve dare diritto a invocare la tutela giuridica, che consiste nell'ordine del giudice, che *aliquid fieri prohibeat*, perchè contrario al diritto il fatto per cui si muove doglianza. E ciò è giusto, poichè non occorre proprio che si sia verificato il danno, per invocare la tutela della legge. Se quindi alcuno annunziò

(1) Tale azione può essere consigliata, allorquando non si possa dimostrare la colpa dell'editore o del libraio.

(2) Cfr. al riguardo, la mia *Autonomia della volontà*, 1122 e seguenti.

(3) *Colpa extra-contrattuale*, vol. I, pag. 85 e seguenti.

(4) Infatti mentre la vecchia legge tedesca del 27 maggio 1896, sulla concorrenza sleale, limitava tale procedura interdittale alla *réclame* illecita, per evitare che essa producesse danno, il § 25 della legge vigente, 7 giugno 1909, l'ha generalizzata a tutti i casi, anche se non ricorrano le condizioni sancite nei §§ 935 e 940 Cod. proc. civile.

la pubblicazione di un mio libro, senza che ne abbia diritto, io ho un legittimo interesse giuridico, a che ciò sia rettificato: trattasi di un rimedio giuridico *preventivo*, che niente vieta di intentare, malgrado manchi espressa dichiarazione da parte del legislatore.

**1801.** *E) Rimedi contro chi esegue delle formalità legali, pur non avendo alcun diritto sull'opera.*

Stabilito che, contro ogni disconoscimento sostanziale e non puramente formale del proprio diritto, si possa insorgere, deriva che, quando alcuno abbia riservata per sè, qualificandosi, per es., cessionario dell'autore, la proprietà intellettuale sull'opera di questo, possa essere convenuto davanti l'Autorità giudiziaria, per sentir dichiarare nulle le eseguite formalità, o sperimentare dall'autore una vera e propria azione di revindica. Che se ciò non è espressamente dichiarato dalla nostra legge (1), si ritrae non solo da quanto ho già detto, ma anche implicitamente dall'articolo 31 del Testo unico vigente.

**1802.** Senonchè i dubbi non vertono soltanto sull'opinione qui seguita. Vertono sopratutto sull'ammessibilità dell'azione di revindica, quando l'autore non abbia ripetute le formalità per suo conto e per ciò che possono valere. Gli potrà in tal caso essere opposto un fine di non ricevere? e *quid juris* nel caso che sia già trascorso il tempo utile, per adempiere a tali formalità?

La risoluzione della questione dipende dal carattere conferito dalla legge alle formalità in argomento. In paesi che le richiedono, per far valere in giudizio la proprietà letteraria, come è il caso della Francia, esse devono essere preventivamente adempite, per potersi esercitare una qualunque azione. Ma in Italia le dette formalità sono richieste per conservare la proprietà intellettuale; si attengono quindi non alla procedibilità, ma alla esistenza del diritto, epperò non occorre, a mio parere, eseguirle, sotto pena della inam-

(1) Accordano esplicitamente tale diritto l'articolo XIV della legge inglese, del 1° luglio 1842 (5-6 Vitt., ch. 45), e l'art. 8 del regolamento brasiliano, degli 11 giugno 1901.

missibilità dell'azione (1). Che se il terzo abbia eseguite le formalità sotto il nome dell'autore, questi potrà invocarle a suo favore, per salvarsi dalla decadenza che lo raggiungerebbe, se non avesse eseguite le formalità nel tempo prescritto dalla legge.

**1803.** ***Quali sono le sanzioni repressive delle violazioni della proprietà intellettuale.***

Le misure repressive delle violazioni della proprietà intellettuale sono: le pene stabilite per i singoli reati; la distruzione degli oggetti contraffatti; l'aggiudicazione dei medesimi alla parte lesa; il loro sequestro obbligatorio a spese del contraffattore; il loro deposito in un pubblico museo. Entrano infine nel medesimo novero la confisca degli oggetti contraffatti e la pubblicazione della sentenza civile e penale.

**1804.** ***Natura giuridica di alcune misure repressive.***

È controversa la natura giuridica della distruzione e del sequestro degli esemplari, delle copie delle opere contraffatte e dei mezzi della contraffazione. Si disputa, cioè, se debbano essere considerate vere e proprie pene, ovvero

---

(1) Qui mette conto indagare se, oltre l'azione di rivendicazione del vero autore, sia ammessibile l'azione di nullità da parte di una qualsiasi persona.

Anche in questa materia valgono le stesse ragioni e possono accettarsi le medesime opinioni che addussi, in seno alla Commissione Reale della proprietà industriale, nelle analoghe questioni in tema di brevetti (*Atti* citati, vol I, pag. 264 e seg.)

Relativamente all'azione di nullità, si può osservare che « non si tratta già di un'azione di nullità, sibbene di un'azione di esclusione, assimilabile, per i suoi effetti, alla rivendicazione del diritto comune. Infatti non si possono introdurre nella legge due concetti affatto contraddittorî: concedere, cioè, al vero autore l'azione di rivendicazione, dopo aver fatto dichiarare la nullità del diritto, e ciò perchè tale nullità presuppone l'inesistenza del diritto, sicchè, sperimentandosi poi l'azione di rivendicazione, mancherebbe l'oggetto di questa. Quanto poi ai terzi, mi sembra doversi soltanto ammettere che possano sperimentare un'azione di sostituzione o di rettifica, diretta, cioè, a far sostituire al nome del titolare del diritto quello del vero autore; ma neanche per questi terzi è ammessibile una vera e propria azione di annullamento, perchè con questa verrebbero a pregiudicare lo stesso diritto del vero autore, che non avrebbe più modo di rivendicare la sua proprietà ».

sanzioni *repressive* delle consumate violazioni della proprietà intellettuale, e nel medesimo tempo misure *preventive* delle violazioni future.

**1805.** Non può contestarsi, che il legislatore abbia trattato di tali provvedimenti in tema di procedura penale delle contraffazioni.

**1806.** È però opinione comune che essi potranno essere chiesti, anche se, invece di sperimentare l'azione penale, l'autore abbia preferito di intentare l'azione civile di risarcimento di danni contro il contraffattore; e anche se, essendo inapplicabile l'art. 1151 Cod. civ. per mancanza di colpa di quest'ultimo, l'autore abbia intentata una mera azione negatoria.

**1807.** L'opinione in argomento si è venuta man mano affermando, per il fatto che oramai si tende generalmente ad intentare l'azione civile, anzichè quella penale, in tema di contraffazione, sicchè si cerca di non togliere all'azione civile le più efficaci sanzioni.

**1808.** E nell'intento di giustificare la cosa, il Piola-Caselli (1) rileva opportunamente:

*a*) Il legislatore ha autorizzato l'aggiudicazione in *conto dei danni*, che possono essere chiesti anche in via civile: non vi è quindi ragione di inibire al titolare del diritto, di provocare nella stessa sede questa forma indiretta di soddisfazione della sua domanda.

*b*) Il legislatore ha contenuti i provvedimenti della distruzione o del sequestro obbligatorio entro i limiti della necessità della garentia dell'interesse privato del titolare del diritto: tanto vero, che la distruzione non può essere concessa, se il contraffattore domandi il sequestro obbligatorio. Se si trattasse di vera misura penale, diretta sia a completare la punizione del contraffattore, sia a garentire in via precauzionale un interesse di ordine pubblico, questi limiti sarebbero fuori di luogo.

*c*) La relazione Scialoja ha rilevato, che la sanzione penale, ancorchè alta, non basterebbe in molti casi, nè sarebbe sempre efficace l'azione civile, se si lasciasse libero lo spaccio degli esemplari contraffatti, e si lasciassero nelle

---

(1) Op. cit., pag. 771 e seguenti.

mani del contraffattore i mezzi speciali della contraffazione. Intento quindi del legislatore è stato quello di concedere delle misure dirette a proteggere il diritto dell'autore contro violazioni successive.

*d*) Infine la soluzione in argomento corrisponde ai principî generali del giure. Invero, come il creditore contrattuale può pretendere che sia distrutto quello che il suo debitore ha fatto in contravvenzione alla sua obbligazione di non fare (art. 1222 Cod. civ.), così il titolare del diritto può chiedere che sia distrutto ciò che altri abbia fatto in violazione del suo diritto (1).

**1809**. Dall'affermata natura giuridica di tali provvedimenti derivano importanti conseguenze. E cioè, non soltanto essi non possono essere trattati insieme con le pene, ma, pure parlando la legge di opere contraffatte, se anche, per mancanza di dolo o di colpa nell'agente, non sia il caso di parlare di vera e propria contraffazione, i detti provvedimenti sono ciò non ostante applicabili. Qui infatti la legge ha riguardata *obbiettivamente* la contraffazione, riferendola, cioè, ad oggetti che, nella loro materialità o nell'uso che ne viene fatto, contraddicono alla proprietà intellettuale. Quindi non solo essi potranno essere ordinati dal giudice penale e dal civile, su richiesta dell'interessato, ma potranno esserlo, anche se nel giudizio penale il titolare del diritto non si costituisca parte civile (2).

**1810**. *Pene*.

Certo le pene disposte dalla legge non possono essere ascritte tra le sanzioni preventive (3). Se infatti non si può negare che la irrogazione di una pena rappresenta un freno

---

(1) Cfr. per altro quanto si è rilevato ai nn. 1555 e seg., pag. 509 e seguenti.

(2) L'Huard, dalla natura di tali provvedimenti, deriva anche la conseguenza, che i Tribunali abbiano diritto di pronunciarli contro un semplice *detentore*, e quand'anche non sia in causa la persona nelle cui mani gli oggetti si trovino. Ciò in verità mi pare eccessivo, poichè nella specie si deve avere riguardo alla virtù del giudicato: se si estenda, cioè, ai terzi, che non hanno fatto parte del giudizio.

(3) Tale carattere dà loro Huard, op. cit., pag. 194 e seg., evidentemente tratto in errore dalla teorica dell'intimidazione, a giustificazione delle pene.

per i contraffattori, non si può nemmeno disconoscere che tale non è il suo scopo fondamentale, il quale invece deve ritrovarsi nell'intento di volere l'energica affermazione del ristabilimento dell'ordine giuridico turbato.

**1811.** Come si è già rilevato, la legge non ha graduate le pene, secondo la maggiore o minore importanza delle violazioni della proprietà intellettuale. Infatti l'articolo 33 dispone: « La pubblicazione abusiva o la contraffazione, consumata in uno dei modi indicati nell'articolo 32 (1), è punita con multa che può estendersi sino a lire 5000, salvo il risarcimento dei danni ed interessi, e salve le pene maggiori che potrebbero essere applicate al contraffattore nei casi di furto o di frode secondo le leggi penali ».

**1812.** *Risarcimento dei danni e restituzione dell'indebito arricchimento.*

Tanto se agisca penalmente, quanto se agisca civilmente, la parte lesa può richiedere al magistrato, che condanni il contraffattore al risarcimento dei danni, che per dolo o colpa abbia risentiti, e alla restituzione dell'indebito arricchimento che questi abbia ritratto. Ciò deriva non solo dalla norma dell'art. 33, ma anche dai principî del diritto comune, dai quali si trae altresì che, se più sono i contraffattori, saranno tenuti solidamente al risarcimento dei danni (art. 1156 Cod. civ.).

**1813.** *Distruzione delle opere contraffatte, e altre misure repressive.*

Dalle disposizioni degli articoli 36 e seg. (2), si rileva che il provvedimento normale, che il giudice può applicare

---

(1) Art. 32. « ... È reo di contraffazione chiunque riproduce con qualsiasi modo un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, o ne spaccia gli esemplari o le copie senza il consentimento di colui al quale quel diritto appartiene; chiunque omette la dichiarazione prescritta nell'art. 30; chiunque riproduce o spaccia un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre o di spacciare; chiunque traduce un'opera durante il tempo riservato all'autore ».

(2) L'art. 36 prescrive: « Gli esemplari o le copie dell'opera contraffatta ed i mezzi della contraffazione quando, per la natura loro, non possono essere destinati alla riproduzione di opere diverse dalla con-

di ufficio, nel silenzio delle parti, è *la distruzione degli esemplari e delle copie delle opere contraffatte e dei mezzi della contraffazione*. Ma siccome la distruzione porta con sè l'inconveniente gravissimo di distruggere un valore, il legislatore ha pensato di temperarla in alcuni casi, surrogandovi altri rimedi, e cioè l'aggiudicazione alla parte lesa, il sequestro a spese del contraffattore; il deposito in un pubblico museo.

**1814.** Si disputa, se il magistrato possa non pronunziare la distruzione degli oggetti contraffatti, allorchè basti qualche modificazione di forma per cancellare il carattere della illiceità della contraffazione.

A mio avviso, l'affermativa è preferibile.

Perchè infatti ridurre in frantumi una statua o una tela, quando si può alterarne i contorni o cancellarne il quadro,

---

traffatta, saranno distrutti, se la parte lesa non ne chiegga l'aggiudicazione per un prezzo determinato in diffalco dei danni e degli interessi, ovvero se il contraffattore non chiegga che siano sottoposti a sequestro fino a che duri il diritto esclusivo riservato all'autore.

« Il giudice deve sempre accogliere quest'ultima domanda e darle la preferenza sull'altra.

« L'aggiudicazione sarà conceduta dal giudice pel prezzo indicato da chi la chiese, quando questo prezzo non è contraddetto dalla parte avversa. Nel caso opposto sarà ordinata un'estimazione per mezzo di periti, ed il giudice fisserà d'ufficio il prezzo, lasciando libero al richiedente di accettarlo o di ritirare la sua domanda ».

Proseguendo il medesimo pensiero legislativo, l'art. 37 aggiunge: « Nel corso dell'ultimo anno riservato all'autore per l'esercizio dei suoi diritti di riproduzione e di traduzione o di rappresentazione, non sarà mai ordinata la distruzione delle copie contraffatte e dei mezzi della contraffazione; anzi sull'opposizione del contraffattore sarà sospesa l'esecuzione della sentenza che l'avesse precedentemente ordinata. In entrambi questi casi sarà sostituito il sequestro obbligatorio a spese del contraffattore, sino al termine del diritto riservato ».

A sua volta l'art. 38 dispone: « In qualunque stadio della durata del diritto esclusivo riservato all'autore, il giudice può, nel silenzio delle parti, ordinare che siano depositati in un pubblico museo gli esemplari contraffatti o i mezzi della contraffazione, se costituiscono opere d'arte di molto pregio ».

Infine l'art. 39 prescrive: « Quando il diritto d'autore si riduce al diritto di avere un determinato premio, non può più essere ordinata la distruzione delle opere contraffatte e dei mezzi di contraffazione, nè il sequestro, salvo che si trattasse di assicurare il pagamento del premio.

« Se il premio non è liquido o mancano i dati per liquidarlo direttamente, può essere determinato dal giudice, sia per mezzo di esperti, sia per analogia con altri casi ».

e servirsi del blocco di marmo o della tela, per creare nuovi valori? L'opinione patrocinata può fondarsi non soltanto sulla considerazione, che il legislatore ha cercato parecchi sostitutivi alla distruzione; ma anche sul rilievo, che la legge ha dichiarato che non si possa far luogo alla distruzione, quando la proprietà intellettuale si riduce al diritto di avere un determinato premio. Inoltre sarebbe assurdo attribuire alla legge il proposito di aver voluto l'annientamento di ogni valore, in odio al contraffattore.

**1815.** Per ovviare alla distruzione, il contraffattore può chiedere che gli oggetti contraffatti siano sottoposti a *sequestro*, fino a che duri la proprietà intellettuale. E anzi, se si è nell'ultimo anno riserbato all'autore, per l'esercizio del suo diritto esclusivo, il sequestro deve essere ordinato di ufficio, in luogo della distruzione; e se la distruzione fosse già stata ordinata per sentenza, il contraffattore potrebbe chiedere la sospensione della sua esecuzione. Ciò si spiega perchè, non essendo perpetua la proprietà intellettuale, col cessare di essa, e col subentrare il dominio pubblico pagante al diritto esclusivo, cessa ogni carattere di illiceità della contraffazione.

**1816.** Ma *quid juris*, se il contraffattore fosse insolvibile, e non potesse rispondere dei danni interessi prodotti all'autore?

Nel silenzio della legge, il Piola-Caselli (1) ha proposto che il titolare del diritto, dimostrata la insolvibilità del contraffattore, chieda « in via principale o incidentale, che si autorizzi il *sequestro conservativo* di dette copie e mezzi di contraffazione, per poscia procedere esecutivamente sugli oggetti stessi, dopo ottenuta una regiudicata di condanna al pagamento dei danni liquidati ». Tale soluzione per altro contrasta con quanto ebbe a dichiarare Antonio Scialoja (2): « Se ciascuna delle parti facesse dal canto suo la domanda che ha diritto di fare, è chiaro che, per eliminare ogni ombra di confisca, debba essere preferita quella del contraffattore: nè vi è d'uopo di ragionamento alcuno per provare che, ove egli non risponda altrimenti al risarcimento

---

(1) Op. cit., pag. 778 e seguenti.
(2) *Relazione* citata, § 6 (*Leg. e decr.*, pag. 46).

del danno, è giusto che riviva la dimanda dell'altra parte, per l'aggiudicazione delle cose sequestrate, *le quali non possono essere vendute senza ledere il diritto dell'autore* ». Ragione quest'ultima così grave, che vale di per sè sola a demolire la opinione del Piola-Caselli, la quale parte, tra l'altro, dal presupposto, che la sentenza che ordina il sequestro sia stata già resa, e riesce ad una sovrapposizione puramente formale di varie forme di sequestri, non reclamata da alcuna evidente necessità pratica, e contrastante contro la obbiezione dello Scialoja, che si è riferita.

**1817.** Quando il contraffattore non chieda il sequestro (1), il titolare del diritto può ovviare alla distruzione delle copie e dei mezzi di contraffazione, chiedendo *l'aggiudicazione degli oggetti contraffatti e dei mezzi della contraffazione*, in diffalco dei danni e degli interessi (2).

Occorre adunque che egli abbia sofferto danno (*lucrum cessans* o *damnum emergens*). In tale caso l'aggiudicazione gli sarà concessa dal giudice, al prezzo da lui indicato, quando questo prezzo non sia contraddetto dalla parte avversa. Nel caso opposto, sarà ordinata una estimazione, per mezzo di periti, ed il giudice fisserà di ufficio il prezzo, lasciando libero al richiedente di accettarlo o di ritirare la domanda.

**1818.** Quando gli esemplari contraffatti e i mezzi della contraffazione costituiscano opere di molto pregio, si è a buon diritto stabilito che il giudice possa, di ufficio, ordinare che siano depositati in un pubblico museo (3).

---

(1) Nel caso che il contraffattore chieda il sequestro e il titolare del diritto l'aggiudicazione, la domanda del contraffattore è preferita a quella della parte lesa, per eliminare, come ha detto benissimo lo Scialoja, ogni ombra di confisca. Questa ottima ragione non ha però convinto la Commissione del 1901, che ha adottato il sistema contrario (art. 52, 2° comma), senza addurre alcun plausibile motivo.

(2) Migliore è perciò il sistema italiano di quello accolto nell'articolo 429 del Codice penale francese, secondo il quale la parte lesa non può domandare un indennizzo pecuniario, se non nel caso che non vi sia niente a confiscare. Può trattarsi invero di riproduzioni inesatte, che l'autore può avere interesse di veder distrutte anzichè vendute.

(3) Il Piola-Caselli, op. cit., pag. 779 e seg., preoccupandosi della controversia che si agita in Francia, a causa della non felice espressione dell'art. 429 di quel Codice penale, si domanda se ai provvedimenti in questione possa addivenirsi, nel caso che le copie, gli esemplari contraffatti e i mezzi della contraffazione non siano stati prima sequestrati. Se però, sotto l'impero delle leggi francesi, ciò ha potuto essere

**1819.** Come risulta dagli articoli suddetti, la legge riferisce i provvedimenti di cui sopra agli *esemplari* (libri, dischi, cilindri, ecc.), alle *copie* (quadri, statue, ecc.), delle opere contraffatte, e ai *mezzi della contraffazione*, a condizione però che essi, per natura loro, non possano servire alla riproduzione di opere diverse dalla contraffatta. In tale categoria non debbono quindi entrare i caratteri tipografici, che, scomposti, possono servire alla riproduzione di altri libri; nè debbono essere comprese le pietre litografiche, che, se pure, quando sono impresse per la riproduzione dell'opera contraffatta, non servono per il momento ad altro, cancellata tale impressione, possono ben servire per la riproduzione di opere diverse. Invece gli stampi, i rami incisi, i *clichés*, che, *per natura loro* e *permanentemente*, debbono servire alla riproduzione di una sola opera, sono soggetti alle disposizioni in esame.

**1820.** Vuolsi per altro osservare che i detti provvedimenti debbono riguardare soltanto ciò che rappresenta contraffazione. Se quindi un'opera fosse stata inserita in una raccolta, non tutta la raccolta, ma solo l'opera contraffatta deve essere distrutta, sequestrata, ecc.

Nel caso per altro che tale divisione fosse impossibile — come se alcuno avesse intermezzato i capitoli dell'opera altrui con qualche sua trattazione di altri argomenti, o si fosse servito dell'opera artistica di altri per un modello di fabbrica —, la dottrina e la giurisprudenza sono unanimi,

---

affermato, è da escludere categoricamente per il nostro sistema processuale.

Il giudice emanerà la sua sentenza, ad eseguire la quale si provvederà poi con la procedura della consegna forzosa di beni mobili, di cui agli articoli 742 e seg. Cod. proc. civile. Nè parmi che, dopo l'immissione in possesso dei mobili su cui cade l'esecuzione, si debba nuovamente ricorrere al magistrato, perchè stabilisca le modalità della distruzione, dell'aggiudicazione o del sequestro, come vorrebbe il Piola-Caselli: — il quale però fa eccezione alla sua teorica, per il caso che tali modalità siano state già stabilite nel giudicato, che viene posto in esecuzione. Evidentemente sarà proprio questo il caso normale. Che se eccezionalmente le modalità in disputa non fossero stabilite nella sentenza, non si dovrebbe seguire il procedimento consigliato dal Piola-Caselli; ma instare per un sequestro per misura conservativa, e provvedere, con nuova domanda, a far completare la sentenza del giudice, e ad eseguirla, tosto che sarà possibile.

e giustamente, nel ritenere che debba essere confiscata tutta l'opera (1).

**1821.** *Altre misure repressive.*

Alcuni patrocinano, almeno *in jure condendo*, altre misure repressive, e cioè: la confisca delle cose contraffatte e dei mezzi della contraffazione, e la pubblicazione della sentenza.

**1822.** *a*) *Confisca.*

Essa è espressamente disposta nell'art. 427 del Codice penale francese. Cattivo consiglio però sarebbe adottarla nella nostra legge, perchè, se le cose contraffatte e i mezzi della contraffazione dovessero vendersi, e potessero vendersi per ordine del magistrato e senza il consenso del titolare del diritto, si porterebbe nuova e più grave offesa ai diritti di costui. E tanto più è da rigettare il pensiero di una confisca di tali cose, in quanto che, nella stessa Francia, si è cercato di limitarne la portata, considerandola, cioè, non come *pena*, ma come *misura di ordine pubblico*, come diretta non ad assicurare il rispetto del diritto, per paura del castigo, ma a ritirare dalla circolazione un oggetto, il cui possesso è illecito. Nè basta, poichè la confisca porterebbe, come ha portato effettivamente in Francia, ad una grave deroga al diritto comune, specie se si volesse accettare la redazione dell'art. 429 di quel Codice penale: « Le produit des confiscations ou les recettes confisquées seront remis au propriétaire pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert... ».

Dovrebbe quindi essere assegnato alla parte lesa tutto il prodotto della confisca, anche quando avesse subìto un danno minore, o addirittura non avesse subìto alcun danno. Ciò equivale all'affermazione di un governo privato, affatto estraneo al vigente ordinamento giuridico. Se quindi si tiene il debito conto di tale considerazione; se il fondamento dello istituto è quello sopra spiegato, riesce evidente che, in luogo

---

(1) Cfr. Allfeld, op. cit., pag. 257, ed i numerosi autori ed arresti che cita; Calmels, op. cit., n. 660; Huard, op. cit., pag. 199; Pouillet, op. cit., n. 709, pag. 664 e seg.; Piola-Caselli, op. cit., pag. 776; Rosmini, op. cit., n. 300; ecc.

di adottare una misura che si presterà sempre a ben gravi discussioni, sia migliore consiglio mantenere il sistema vigente.

**1823.** *b) Pubblicazione della sentenza.*

La pubblicazione della sentenza di condanna (1), si appalesa molto atta, non solo a riparare il torto fatto all'autore e il danno che ha subìto dalla contraffazione, ma anche a frenare e a prevenire i fatti dannosi. Perciò è stata ordinata, anche senza espressa norma legislativa (2), da alcuni Collegi giudiziari.

Perciò va data lode alla Commissione del 1901, che ha introdotto tale provvedimento, nel suo disegno di riforma (art. 57) (3).

### Sezione IV.

### *Il delitto di rappresentazione abusiva.*

**1824.** L'art. 34 del Testo unico vigente prescrive: « La rappresentazione o esecuzione abusiva, sia totale, sia parziale, sia comunque fatta, con aggiunte, riduzioni o varianti, sarà punita con una multa estensibile fino a 500 lire, salvo il risarcimento dei danni ed interessi, e salvo le pene maggiori da applicarsi dei casi di furto, di frode o falsità, in conformità della legge penale ».

---

(1) Si ricordi però, che è stato autorevolmente deciso, che essa può essere soltanto disposta dal giudice penale. Cfr. n. 1557, pag. 510, e n. 1573 e seg., pag. 515 e seg.

(2) Cfr. App. Roma, 29 luglio 1915 (*Riv. di dir. comm.*, 1915, II, 922, con *Nota* adesiva del Musatti), in giudizio civile; L. Ferrara, *La pubblicazione giornalistica della sentenza come risarcimento di danni* (*Giurisprudenza ital.*, 1903, IV, 116).

Anche nei giudizi di concorrenza illecita è stata spesso ordinata la pubblicazione della sentenza, sopratutto a titolo di complemento di indennizzo. Cfr. al riguardo, Bozzini, *La concorrenza illecita nei traffici*, pag. 261 e seg., Milano 1904.

(3) Si sostiene da qualcuno, che sarebbe giusto lasciare in facoltà del giudice ordinare la pubblicazione della sentenza di ufficio e anche senza la domanda della parte lesa. Per tal modo si avrebbe un sistema conforme a quello che risulta dagli art. 296, 186 Cod. penale.

Vuolsi però rilevare in contrario che, in materia civile, il magistrato non ha diritto di iniziativa, ma pronunzia su domanda delle parti, che sono in grado di valutare, meglio di lui, i loro interessi.

Adunque il delitto si concreta nella abusiva ripetizione della rappresentazione o dell'esecuzione dell'opera. Mentre però tale ripetizione è assimilata alla riproduzione dall'articolo 3 del Testo unico, con evidente incongruenza, la pena comminata per il diritto di rappresentazione abusiva è assai inferiore alla contraffazione (1).

**1825.** I requisiti del delitto di rappresentazione abusiva sono i seguenti:

*A*) Deve trattarsi di opera adatta a pubblico spettacolo, già pubblicata o rappresentata.

*B*) Deve trattarsi di rappresentazione o esecuzione pubblica.

*C*) Tale rappresentazione deve essere avvenuta senza consenso dell'autore.

**1826.** *A*) Adunque, per aversi il delitto di rappresentazione abusiva, deve trattarsi di opera adatta a pubblico spettacolo, di qualunque natura essa sia. Sono perciò protette anche le pantomime; le azioni coreografiche (2), i monologhi, e in genere tutte le opere adatte a pubblico spettacolo.

**1827.** Come si è già visto (3), occorre che l'opera sia stata già pubblicata, rappresentata o eseguita. Se fosse altrimenti; se, cioè, la rappresentazione avvenisse per la prima volta senza il consenso dell'autore, si incorrerebbe nel più grave delitto di pubblicazione abusiva (art. 32).

**1828.** *B*) Del secondo requisito mi sono già occupato (4). Deve trattarsi di *spettacoli pubblici;* ma sono indifferenti il luogo, gli esecutori e il mezzo adoperati.

**1829.** Basta, infatti, che segua la rappresentazione, in teatri, in chiese, in sale da concerti, nei caffè, nei giardini o in balli pubblici.

**1830.** Nè esula il delitto, se la rappresentazione segua da parte di una compagnia stabile; di artisti ambulanti; di

---

(1) La Commissione del 1901 nel suo disegno di legge, ha proposto di eliminare tale incongruenza.

(2) Cfr. vol. I, n. 568, pag. 396.

(3) Cfr. n. 1678 e seg., pag. 559 e seguenti.

(4) Cfr. n. 878 e seg., pag. 131 e seg. E vedi anche MARCHETTI, *Le esecuzioni abusive secondo la legge sui diritti d'autore* (*Riv. pen.*, XXXIV, 1891, 11); ZAMBELLINI, *I diritti d'autore e le esecuzioni abusive* (*Monitore dei Trib.*, 1891, 53).

filodrammatici di occasione; di operatori di marionette; di musiche civiche e militari.

**1831.** È anche indifferente se la rappresentazione sia avvenuta a scopo di lucro proprio, o per beneficenza, giacchè nessuno può essere costretto a rinunziare ai proprî diritti, e sia pure per beneficare il prossimo, quando non ne abbia voglia (1).

**1832.** Ed è anche indifferente il mezzo usato per la rappresentazione abusiva. Infatti essa si verifica, tanto se la esecuzione sia avvenuta mediante istrumenti musicali meccanici (2), quanto se sia avvenuta mediante pubbliche letture (3), o spettacolo di marionette, o in qualunque altro modo.

**1833.** Tra i modi di cui sopra, la rappresentazione cinematografica è degna di speciale esame, sia per lo enorme sviluppo, che l'industria cinematografica ha assunto; sia perchè si può, con tale mezzo, offendere gravemente anche i diritti personali dell'autore. Infatti, non soltanto la messa in iscena può essere meschina, e la interpretazione dell'opera scadente; ma poichè, nei cinematografi di secondo ordine, le *films* vengono mutilate, ne deriva che spesso tutta l'opera viene deformata, con grave danno morale dell'autore.

**1834.** Per la rappresentazione abusiva valgono in genere gli stessi principî, già esaminati a proposito della contraffazione. S'incorre, cioè, nel reato non solo quando si rappresenti integralmente l'opera, ma anche nel caso che la si rappresenti in parte: come se alcuno canti o suoni in pubblico delle arie isolate di un'opera, o esegua delle riduzioni o variazioni di opere musicali (4). Lo stesso deve dirsi altresì, per il caso in cui l'opera venga rappresentata

(1) *Le droit d'auteur*, 1915, 124, ha messo in rilievo le spogliazioni subìte dagli autori, nelle rappresentazioni e nelle pubblicazioni, organizzate per riparare alle miserie della tremenda guerra europea.

(2) Cfr. n. 853 e seg., pag. 114 e seguenti.

(3) Cfr. l'arringa di Lionel-Laroze, nella causa *Ernst* (*Pataille*, 1883, 297), e Pouillet, op. cit., n. 613, pag. 726 e seguenti.

(4) Cfr. Cass. Firenze, 21 maggio 1881 (*Annali*, 1881, 96; *Giur. ital.*, 1881, I, 200; *La Legge*, 1881, II, 633; *Temi ven.*, 1881, 333); App. Napoli, 28 giugno 1892 (*Riv. penale*, XXXVII, 1893, 242); App. Trani, 16 maggio 1898 (*Rass. giur.* di Bari, 1898, 188; *Mon. Trib.*, 1899, 34).

con qualche modificazione o aggiunta, che non la trasformi completamente, sì da farne un' opera completamente diversa (1).

**1835**. È stato giustamente ritenuto, che deve considerarsi illecita la rappresentazione di un'opera straniera, che perciò sia stata tradotta (2), si tratti di opera drammatica, o, *a fortiori*, di opera drammatico-musicale (3). Se pure infatti possa ritenersi lecita la traduzione, non può il traduttore violare il diritto di rappresentazione, che è affatto distinto da quello di riproduzione.

**1836**. *C*) Infine, per aversi il delitto in esame, occorre che si sia rappresentata l'opera, senza il consenso dell'autore.

Dato il sistema della tutela preventiva, accolto dalla nostra legge (4), è difficile che si esegua una rappresentazione, almeno nei teatri, senza avere ottenuto prima il consenso dell'autore. Ma è noto che, anche gli spettacoli nelle sale, nei concerti, ecc., debbono essere autorizzati dall'autore. L'enorme numero di tali spettacoli, rende, nelle grandi città, poco efficace la tutela preventiva, che d'altra parte è anche poco efficace nei piccoli centri, per ignoranza delle persone preposte a tale servizio (5). Perciò, malgrado la norma legislativa in esame, il reato di rappresentazione abusiva si compie tuttora su larga scala. Per altro la mancata esibizione del consenso dell'autore, o la falsificazione di esso, sarà valido elemento di prova del reato di rappresentazione abusiva.

**1837**. Il consenso dell'autore non può essere supplito nemmeno dall'offerta fattagli, all'atto della rappresentazione,

(1) Se invece alcuno si sia semplicemente ispirato ad altra opera, e abbia così creato un'opera nuova, non incorre nè nel delitto in esame, nè in quello di contraffazione.

Trattasi ad ogni modo di apprezzamento di fatto, devoluto ai giudici di merito e insindacabile in Cassazione, come ha dichiarato la Corte di appello di Milano, con sentenza 16 giugno 1891 (*Foro ital.*, 1891, I, 788, con *Nota* di Ferdinando Bianchi).

(2) A condizione, s'intende, che lo straniero possa reclamare la protezione, nel paese ove il delitto si consuma.

(3) Cfr. Appello Parigi, 26 gennaio 1852 (*Dalloz*, 1852, II, 184); Cassazione francese, 12 gennaio 1853 (*Ibid.*, 1853, I, 119).

(4) Cfr. vol. I, n. 285 e seg., pag. 156 e seguenti.

(5) Questa, come si è visto, è stata la più valida ragione, per il formarsi della Società degli Autori drammatici e musicali.

dei diritti dovutigli. Invero, in tal modo si soddisfano i suoi interessi pecuniari, ma non i suoi diritti personali: ed è evidente che egli può volere, che l'opera non sia rappresentata da una data compagnia, non avendo fiducia nel talento degli artisti che la compongono.

**1838.** In Francia l'art. 24 della legge del 6 agosto 1791 ha conferito agli autori un vero privilegio sulla parte degli introiti teatrali che corrisponde al compenso pattuito per il consenso alla rappresentazione dell'opera. Si è però questionato, se tale privilegio competa loro, anche nel caso di rappresentazione abusiva (1). In Italia non vi è alcun privilegio di tal genere, e quindi bisogna seguire le norme del diritto comune.

## Sezione V.

### *Contravvenzioni in materia di proprietà intellettuale.*

**1839.** *Contravvenzioni in materia di proprietà intellettuale.*

Gli articoli 41, 42 e 43 puniscono alcune trasgressioni di precetti legislativi (2), che si possono dividere in due categorie, secondo che esse possono essere commesse da chi vuole usufruire del dominio pubblico pagante, ovvero dall'autore.

**1840.** *A*) Al primo gruppo ho ascritto le contravvenzioni che possono essere commesse da chi vuole riprodurre l'opera, che è entrata nel secondo periodo di tutela. Esse sono:

**1841.** *a*) L'omissione della dichiarazione prescritta dal primo capoverso dell'art. 30. Come è noto, si deve indicare il nome ed il domicilio del dichiarante; l'opera che questi vuole riprodurre; il numero degli esemplari; il prezzo che sarà segnato sopra ciascuno di essi, e l'offerta di pagare il

---

(1) Cfr. al riguardo, Pouillet, op. cit., n. 836, pag. 750 e seguenti.

(2) Quantunque per tali fatti sia comminata la multa, anzichè l'ammenda, essi sono da ritenere contravvenzioni e non delitti, perchè non attaccano alcun diritto sostanziale, ma prevengono la lesione del diritto, violando disposizioni dirette ad accertare ciò che spetta all'autore e ad assicurargliene la riscossione.

premio fissato dalla legge (1) a colui o a coloro che provino di avervi diritto.

**1842**. *b*) L'omissione dell'inserzione di tale dichiarazione nel *Giornale degli annunzi giudiziari* e nella *Gazzetta Ufficiale*, come è prescritto dal 1° capoverso dell'articolo 30.

**1843**. *c*) L'indicazione sugli esemplari o sulle copie di un prezzo maggiore di quello dichiarato, quando non sia corretta con una dichiarazione suppletiva precedente allo spaccio.

**1844**. *d*) La sciente inesattezza o fallacia delle indicazioni che debbono essere fatte nella dichiarazione di cui sopra.

**1845**. *e*) Ogni altra infrazione della legge o dei regolamenti sulla proprietà intellettuale.

**1846**. *B*) L'autore poi può essere responsabile della sciente inesattezza o fallacia delle indicazioni che, secondo i varî casi deve fare, nella dichiarazione prescritta dagli art. 21, 22 e 26 della legge.

**1847**. Come si è già visto (2), l'autore deve, all'atto della pubblicazione, eseguire il deposito amministrativo dell'opera. Inoltre la guerra europea ha reso necessario stabilire la censura (3).

**1848**. Tutte le contravvenzioni, previste nella legge sui diritti di autore, sono punite con multa estensibile fino a lire 1000, salvo quelle di cui alla lettera *e*), per le quali la multa non può superare le lire 500.

**1849**. I trasgressori all'obbligo amministrativo sono puniti con ammenda corrispondente al triplo del prezzo venale della pubblicazione, e non mai inferiore a lire cinquanta (4).

---

(1) Si ricordi che tale premio è stato determinato « nella somma del ventesimo del montare del prezzo, moltiplicato pel numero degli esemplari ».

(2) Cfr. n. 667 e seg., vol. I, pag. 471 e seguenti.

(3) Epperò è stato prescritto che di ogni opera si debbano presentare tre copie al locale ufficio di censura, e che debbano decorrere otto giorni prima che l'opera venga pubblicata. Di solito però la censura trattiene soltanto una copia, specie quando si tratta di opere di molto valore.

(4) La valutazione delle pubblicazioni, non destinate al commercio o sulle quali non sia indicato il prezzo di vendita, è, dall'art. 1° della legge 7 luglio 1910, n. 432, affidato al prudente arbitrio del giudice della contravvenzione.

**1850.** Per i casi di cui alle lettere *a*, *b*, *c*, è fatta salva espressamente l'azione per il risarcimento del danno e per il pagamento del premio (1).

---

(1) Il Bruno, op. cit., n. 277, pag. 714 e seg., ritiene che, siccome la dichiarazione in argomento « è esclusivamente richiesta nell'interesse di coloro che han diritto a percepire il premio, è chiaro che, allorquando costoro abbiano liberamente consentito alla riproduzione ed allo spaccio, sia percependo il premio, sia rinunziandovi, non vi è danno sociale possibile, e quindi non sorge alcuna figura di delitto, se quella dichiarazione sia omessa o se contenga indicazioni inesatte ». Tale teorica però mi sembra eccessiva. E invero, anche nel caso che sia intervenuta l'acquiescenza degli aventi diritto, può verificarsi la contravvenzione. Poniamo infatti che a costoro si fosse lasciato intendere che si sarebbero tirati cento esemplari dell'opera, e si sarebbero messi in vendita al prezzo di lire cinque, e a tale ragione ne fosse stato pagato il premio. Se poi se ne sono tirati mille e al prezzo di lire dieci, si è certamente commessa contravvenzione; e, oltre l'azione per il risarcimento del danno e per il pagamento del prezzo, vi è l'azione penale, di cui agli articoli 41, 42 e 43 della legge.

# CAPITOLO X.

## La protezione internazionale della proprietà intellettuale.

### TITOLO I.

### Protezione legale degli stranieri.

**1851.** *Protezione legale e protezione convenzionale* (1).

La protezione internazionale degli autori può essere *legale* e *convenzionale*. Chiamasi *legale*, quella assicurata dalle leggi interne dei singoli Stati; *convenzionale*, quella assicurata dai trattati.

**1852.** *A*) *Protezione legale.*

In astratto le leggi interne possono adottare uno dei seguenti sistemi:

*a*) quello dell'assoluta *assimilazione* dello straniero al nazionale;

*b*) quello della *territorialità* (*Territorialprinzip*, *Gebietsstatut*): sono protette tutte le opere pubblicate nel paese, poichè, si dice, il diritto di autore è staccato dalla persona di lui, sicchè deve essere retto dalla *lex loci*.

(1) Cfr. FLINIAUX, *Essai sur le droit des auteurs français et étrangers en France et des auteurs français en pays étrangers*, Paris 1879; JOLY, op. cit., pag. 32 e seg.; ROSMINI, *Les droits des auteurs étrangers en Italie en matière littéraire et artistique* (*Journ. de dr. intern. privé, del* CLUNET, 1890, 605); POTU, op. cit., pag. 25 e seg.; RÖTHLISBERGER, *Du mouvement législatif et conventionnel en matière de droit d'auteur dans les divers pays du monde*, Paris 1905.

*c*) quello dell'*indigenato* (*Nationalitätprinzip; Personalprinzip;* sistema dello statuto personale): sono protette le opere degli autori nazionali, anche se pubblicate all'estero, poichè, si dice, è il fatto della *creazione dell'opera*, non quello accidentale della sua *pubblicazione*, che fa nascere il diritto alla protezione legale, e che dà all'opera una specie di *stato civile*, che la segue, qualunque sia il paese in cui di essa si contenda.

*d*) quello della *reciprocità*, la quale può essere:

*α*) *legale* o *legislativa*, se è stabilita dalla legge;

*β*) *diplomatica*, se è accordata dai trattati internazionali.

**1853.** Non tutti gli Stati hanno però adottato nettamente uno piuttosto che un altro dei sistemi suddetti, e quindi imperfetta sarebbe ogni classificazione, che prendesse come base i tipi genuini di essi. Meglio appropriata è perciò una classificazione più generale, che cerchi raggruppare i diversi paesi in grandi gruppi, che abbiano adottati sistemi più o meno affini (1).

**1854.** *A'*) *Paesi, le cui leggi assimilano gli autori stranieri ai nazionali.*

Il primo gruppo comprende i paesi, le cui leggi assimilano, più o meno completamente, gli autori stranieri ai nazionali.

**1855.** *a*) Il paese che ha accolto tale sistema nella forma più genuina è il Granducato di Lussemburgo, la cui legge del 10 maggio 1898 prescrive, all'art. 39: « Gli stranieri godono nel Granducato dei diritti garentiti dalla presente legge, senza che la durata di essi possa, per quanto li concerne, sorpassare la durata stabilita dalla legge lussemburghese ».

**1856.** *b*) Anche il Belgio, con la legge 22 marzo 1886, ha adottato tale sistema, sebbene non in tutta la sua purezza. Infatti l'art. 38 dispone: « Gli stranieri godranno nel Belgio dei diritti garentiti dalla presente legge, senza che la durata di questi possa, in ciò che li concerne, ecce-

---

(1) È il metodo che ha seguito Huard, op. cit., pag. 258 e seguenti.

dere la durata fissata dalla legge belga. *Tuttavia, se tali diritti vengano a cessare più presto nel loro paese, cesseranno nel medesimo momento anche nel Belgio* ».

Adunque gli autori stranieri godranno dello stesso trattamento dei nazionali, in tutto, fuorchè nella durata. Avendo, per es., la legge belga adottata la durata di 50 anni di protezione dopo la morte dell'autore, e l'austriaca quella di 30 anni *p. m. a.* (*post mortem auctoris*), il suddito austriaco sarà protetto nel Belgio per 30 anni e non per 50 *p. m. a.*

Vuolsi altresì notare che, avendo la Convenzione di Berlino assimilato i diritti derivati (es. diritto di traduzione) al principale, e sancito inoltre il principio della retroattività della Convenzione, gli autori unionisti avranno interesse a prevalersi di alcune disposizioni imperative della Convenzione, come di quella che regola la durata del diritto di traduzione.

**1857.** *c*) Anche il regime adottato dalla Francia, col decreto del 28 marzo 1852, potrebbe, sotto molti punti di vista, comprendersi nella categoria in argomento.

**1858.** Ma la giurisprudenza e la dottrina ne hanno ristretta la portata. Emanato in favore degli stranieri, con lo spirito di liberalità in favore degli autori, che contraddistinse il secondo Impero, oramai viene interpretato molto restrittivamente. Non solo infatti si ritiene che, per effetto delle sue disposizioni, l'autore straniero non possa invocare il medesimo trattamento concesso ai nazionali, ma soltanto i diritti di cui gode nel paese di origine; ma, partendo dalla considerazione, che il decreto suddetto non si riferisce all'articolo 428 Cod. pen., si ritiene che agli stranieri non possano opporsi alla rappresentazione delle loro opere (1).

**1859.** Difficile è classificare la legislazione spagnuola. Essa infatti andrebbe collocata nel terzo gruppo, perchè

---

(1) Siccome l'art. 19 della Convenzione di Berna, riveduta a Berlino nel 1908, stabilisce che le disposizioni di questa « non impediscono di rivendicare l'applicazione delle disposizioni più larghe che fossero sanzionate dalla legislazione di un paese dell'Unione in favore degli stranieri in generale », spettano *ipso jure* agli autori unionisti i maggiori diritti concessi dal decreto del 1852, anche senza sottoporsi alle formalità prescritte dall'art. 4 di questo decreto. L'articolo 19 suddetto ha portata generale, e non può quindi esserne ristretta l'applicazione. Tale è giustamente l'opinione seguita dal Potu, op. cit., pag. 28.

sanziona un trattamento identico a quello degli autori nazionali, ma sotto la condizione della reciprocità (art. 50 della legge 10 gennaio 1879) (1). Avuto invece riguardo agli autori stranieri che appartengono a Stati unionisti, la legislazione spagnuola merita di essere classificata in questo gruppo, perchè è affatto identica alla legge belga. Invero il decreto del 31 gennaio 1896 (2) — che non ha ricevuto alcuna modificazione dalla legge 1° agosto 1910, la quale ha autorizzato la Spagna ad aderire all'Atto di Berlino — ha prescritto che gli autori unionisti godono in Ispagna dei beneficî della legge spagnuola e di quelli che potranno essere in seguito accordati ai nazionali, « *per tutto il tempo per cui dura la protezione nel loro paese di origine* ».

**1860.** *B') Legislazioni che tengono conto del luogo di pubblicazione e della nazionalità dell'autore.*

In un secondo gruppo possono essere comprese le legislazioni, le quali tengono conto, nel medesimo tempo, del luogo di pubblicazione dell'opera e della nazionalità dell'autore.

**1861.** *a*) Tra esse la più importante è la tedesca, che riserba esclusivamente ai trattati la protezione degli stranieri, senza nemmeno sanzionare il principio della reciprocità.

**1862.** Allo scopo per altro di indurre gli stranieri a pubblicare le loro opere, o almeno le traduzioni di esse, prima in Germania che nel loro paese di origine, l'art. 55 della legge 19 giugno 1901, n. 2778, prescrive: « Chi non è cittadino dell'Impero gode della protezione per qualunque opera pubblicata nello Stato, purchè in epoca precedente egli non abbia pubblicata l'opera stessa, o una traduzione di essa, all'estero. Sotto la stessa condizione egli gode la protezione per qualunque sua opera, di cui abbia fatto

---

(1) Si noti, però, che si è stati molto liberali nel valutare la detta reciprocità; e si è giunti anzi ad estendere la legge del 1879 agli autori degli Stati Uniti d'America, la cui legislazione non accorda un trattamento identico agli spagnuoli.

(2) Leggilo nel *Droit d'auteur*, 1896, 18. Cfr. pure *Le droit d'auteur*, 1909, 49.

pubblicare una traduzione nello Stato: la traduzione vale in questo caso come l'opera originale ». A sua volta il § 54 sancisce che i cittadini tedeschi sono protetti per tutte le loro opere, siano o no pubblicate, *e dovunque pubblicate*. Si noti però che, per effetto della Convenzione di Berna, basta che la prima pubblicazione avvenga nel territorio dell'Unione. Sicchè, se un suddito austriaco pubblicherà la sua opera o la traduzione dell'opera sua in Italia, sarà egualmente protetto in Germania.

**1863**. *b*) Quanto alla Svizzera, l'art. 10 della legge federale 23 aprile 1883 dichiara: « Le disposizioni della presente legge sono applicabili a tutte le opere, i cui autori sono domiciliati nella Svizzera, qualunque ne sia il luogo della pubblicazione. Sono ugualmente applicabili alle opere venute in luce o pubblicate nella Svizzera, i cui autori sono domiciliati all'estero.

« Gli autori non domiciliati nella Svizzera godono, per le opere date in luce o pubblicate all'estero, gli stessi diritti come gli autori di opere pubblicate nella Svizzera, in quanto questi ultimi, nel rispettivo paese, siano trattati in pari modo come gli autori delle opere ivi pubblicate ».

Naturalmente quando si tratta di opere di sudditi di paesi unionisti, la condizione di reciprocità connessa al trattamento nazionale s'intende, *ipso jure*, adempita.

**1864**. *c*) Il medesimo sistema è anche seguìto nella Svezia (1), le cui leggi stabiliscono, che le loro disposizioni si applicano ai nazionali e agli stranieri, i quali pubblicano le loro opere nel Regno, e, sotto condizione di reciprocità, si applicano anche agli stranieri che abbiano pubblicate opere nel loro paese o altrove.

**1865**. *d*) Anche l'Impero austro-ungarico ha adottato lo stesso sistema. Infatti la legge austriaca del 26 dicembre 1895, nei §§ 1 e 2, e la legge ungarica del 26 aprile 1884, nel § 79,

---

(1) Leggi 10 agosto 1877 e 7 maggio 1897, sulla proprietà letteraria, art. 19; legge 28 maggio 1897, sulla proprietà artistica, art. 13; legge 28 maggio 1867, sulle fotografie, art. 10. Si noti però, che, rispetto agli autori unionisti, un decreto reale degli 8 luglio 1904 ha dichiarato non essere loro applicabile quest'ultima legge, ma quella generale della proprietà letteraria, purchè l'opera fotografica sia protetta nel paese di origine.

proteggono le opere degli autori nazionali, anche se pubblicate all'estero, e quelle degli stranieri, soltanto se siano pubblicate nel Regno (1).

**1866.** *e*) Infine anche il sistema adottato dagli art. 1267, 1268, 1270 del Codice civile messicano del 1884 può ascriversi tra i sistemi che tengono conto non solo della nazionalità, ma anche del luogo di pubblicazione.

**1867.** *C') Leggi che proteggono i nazionali e rifiutano la protezione agli stranieri, fuori del caso della reciprocità.*

Nel terzo gruppo vanno comprese le leggi che proteggono i nazionali e rifiutano la protezione agli stranieri, fuori del caso della reciprocità.

**1868.** *a*) È il sistema generalmente adottato dagli Stati americani: Stati Uniti, Venezuela, Bolivia, Costa-Rica, ecc.

**1869.** *b*) E sopratutto degli Stati Uniti bisogna occuparci, perchè essi concedono bensì la protezione agli stranieri, ma la subordinano a condizioni tanto gravose, che sono quasi impossibili a verificarsi.

Invero la legge 3 marzo 1891 richiedeva: *a*) che il libro, la fotografia, la cromo- o litografia fossero riprodotti nel territorio dell'Unione, sopra composizione, *cliché*, pietra litografica, ecc. preparate nel paese (2); *b*) che il deposito dell'opera fosse eseguito negli Stati Uniti il giorno della pubblicazione all'estero o anteriormente.

Inoltre l'art. 13 della stessa legge sanciva, che il beneficio da essa garentito sarebbe stato solamente assicurato ai sudditi o cittadini di una nazione o di uno Stato straniero, purchè questo Stato o questa nazione avesse garentito ai cittadini degli Stati Uniti di America il beneficio della proprietà letteraria ed artistica, sostanzialmente sulla medesima base che ai propri sudditi o cittadini. Accertata tale condizione, il Presidente della Repubblica era autorizzato ad emanare un decreto, allo scopo di ammettere i sudditi stranieri al beneficio della legge del 1891.

---

(1) Per la legge ungherese sono anche protette le opere di stranieri che hanno permanente domicilio nel Regno, almeno da due anni, e che vi pagano l'imposta senza interruzione.

(2) Sono quindi escluse le composizioni drammatiche. Cfr. la sentenza della Corte federale di New York, del 23 marzo 1909 (*Droit d'auteur*, 1909, 84).

Il beneficio concesso dalla legge del 3 marzo 1891 era però affatto illusorio per gli stranieri. Infatti, come abbiamo visto, per soddisfare le mire egoistiche delle potenti organizzazioni sindacali operaie, la legge aveva adottata, come condizione per la protezione degli stranieri, la cosiddetta *manufacturing clause*, che consiste nel richiedere che gli esemplari dei libri, delle fotografie, delle cromo- e delle litografie debbano essere impresse con caratteri composti negli Stati Uniti, o su *planches* stereotipate, ottenute con caratteri così composti, o per mezzo di *clichés* o disegni su pietra, fabbricati nell'interno degli Stati Uniti (1). Nè basta, perchè la legge richiedeva anche l'adempimento di parecchie formalità, simultaneamente nel paese di origine e nella biblioteca di Washington, prima del giorno della pubblicazione. E che davvero questo beneficio fosse assolutamente illusorio si è dimostrato col fatto che, sebbene 17 nazioni avessero ottenuto il decreto presidenziale di cui sopra, ben pochi stranieri hanno profittato del largo mercato degli Stati Uniti, sicchè le organizzazioni operaie non hanno conseguito i vantaggi che, dalla clausola in discorso, si ripromettevano.

La vera portata della legge del 1891 fu bene intesa dagli spiriti illuminati della Confederazione Americana, e soprattutto da Thorvald Solberg, l'insigne direttore generale dell'Ufficio della proprietà intellettuale di Washington. Questi non solo dichiarò più volte, essere necessario riformare la legislazione del suo paese, ma fornì gli elementi indispensabili, per attuare tale bisogno, informando i suoi connazionali delle riforme più urgenti che occorreva adottare.

Un primo passo sulla buona via è stato fatto dalla legge del 3 marzo 1905, che ha accordata la protezione provvisoria di un anno a tutti i libri in lingua diversa dall'inglese, aggiungendo che avrebbero poi goduto della protezione definitiva, se, dopo l'anno, fossero stati ristampati nella Confederazione.

---

(1) Si noti che, per le carte, i piani, le composizioni drammatiche e musicali, le incisioni, ecc., non è richiesta la *manufacturing clause*. Per essa quindi la protezione della legge del 1891 non è stata illusoria, nè vana la vittoria conseguita contro chi si è sempre opposto, negli Stati Uniti, al riconoscimento della proprietà intellettuale. Intorno alle composizioni drammatiche, cfr. i numerosi studî inseriti nel *Droit d'auteur* (1891, 90; 1904, 122; 1906, 1; 1909, 84).

Un passo ulteriore è stato fatto dalla legge 4 marzo 1909, che è entrata in vigore il 1° luglio dello stesso anno. Essa infatti ha conservato la *manufacturing clause*, soltanto per i libri scritti in lingua inglese, e per le fotoincisioni: anzi ha aggravato tale clausola, perchè ha richiesto, che anche la rilegatura dei libri si faccia negli Stati Uniti (1); ed ha aggiunto alla formalità del deposito una dichiarazione giurata (*affidavit*), che a ciò si è adempito, punendo ogni falsa dichiarazione, con ammenda estensibile a mille dollari e con la decadenza della proprietà intellettuale (2). Invece, per i libri scritti in lingua diversa dall'inglese, la clausola in argomento è stata abolita, in vista dell'utile trascurabile che essa apportava all'industria americana, perchè ben pochi ne avevano usufruito.

Quanto poi agli stranieri, quelli domiciliati negli Stati Uniti sono assimilati agli autori nazionali, senza che sia richiesta alcuna condizione di reciprocità. Per gli altri, invece, è rimasto immutato il sistema dell'art. 13 della legge 8 marzo 1891, in conformità del quale un proclama del Presidente Taft, del 9 aprile 1910, ha ammesso ai beneficî della legge del 4 marzo 1909 i cittadini di sedici Stati, tra i quali l'Italia (3).

Adunque la nuova legge ha quasi completamente scosso quello spirito di *splendid isolation*, cui s'informavano le leggi precedenti. Un altro passo la potente Confederazione deve fare, e presto: concedere agli Inglesi lo stesso trattamento, accordato agli altri popoli, perchè solo così le grandi correnti della vita intellettuale moderna penetreranno largamente nella Repubblica Nord-Americana. Del resto poco

---

(1) Tale ultima condizione ha fatto respingere all'importazione il libro *Key to Heaven*, che era stato composto e fabbricato in America, e mandato nel Belgio, in fogli, per una rilegatura speciale. Così la clausola ha fatto una vittima tra gli stessi editori americani. Cfr. *Le droit d'auteur*, 1910, 26.

(2) È accordata soltanto una protezione provvisoria agli autori di libri scritti in inglese, che eseguano il deposito a Washington, entro trenta giorni dalla pubblicazione, e ristampino la loro opera in America, entro altri trenta giorni. Non occorre spendere molte parole per dimostrare quanto sia illusoria tale protezione.

(3) È riportato nel *Journal du droit international privé*, 1901, 1028 e seguenti.

danno ne risentirà l'industria editoriale, che, come ammoniva il *Publishers' Wechly*, del 10 marzo 1909, deve trovare il suo sviluppo nel minor costo e nei maggiori pregi dalla stampa, e, se occorre, nelle tariffe doganali. Così sarà tolto il più potente ostacolo per l'accessione degli Stati Uniti alla Convenzione internazionale di Berna, per la quale sarebbe davvero una splendida vittoria aprire ai suoi aderenti il ricco ed immenso mercato della Repubblica Nord-Americana.

**1870.** Anche in Europa il sistema in argomento va guadagnando favore.

**1871.** *c*) Invero, mentre la Norvegia, per la sua antica legislazione, poteva essere classificata nel gruppo precedente, oramai va ascritta a questo gruppo, per le recenti leggi dell'11 maggio 1909, sulle opere fotografiche (art. 17, al. 2), e 25 luglio 1910, sulle opere letterarie ed artistiche (art. 37, al. 3). Esse infatti dispongono, che le loro disposizioni potranno essere rese applicabili, in tutto o in parte, agli autori stranieri, per ordinanza reale, sotto condizione di reciprocità. Nell'intento però di favorire gli autori unionisti, il decreto reale del 2-9 settembre 1910 ha dichiarato, col § 1, applicabili le dette disposizioni « alle opere che provengono da uno dei paesi dell'Unione di Berna, anche di quelli che non hanno ancora ratificato l'Atto di Berlino » (1).

**1872.** *d*) Anche la legge danese, del 1° aprile 1912, prescrive (articolo 36, al. 3), che le sue disposizioni possano essere estese, in tutto o in parte, agli autori stranieri, per Ordinanza reale, sotto condizione di reciprocità. L'Ordinanza reale, del 26 giugno 1912, stabilisce che si intende generalmente adempiuta la detta condizione rispetto agli autori unionisti (2).

**1873.** *e*) L'articolo 578 del Codice civile portoghese, del 1° luglio 1867 (titolo V, cap. II), è informato anch'esso al

---

(1) Il § 2 di detto decreto ha però stabilito che « la protezione legale basata sul presente decreto finirà in Norvegia dal momento in cui l'opera cesserà di essere protetta nel suo paese di origine, anche nel caso che la protezione avrebbe più lunga durata secondo la legge norvegiana ».

(2) Vedi in Potu, op. cit., pag. 27, le tre riserve ammesse da tale Ordinanza.

sistema della reciprocità, poichè prescrive: « È assimilato agli autori portoghesi lo scrittore straniero, nel cui paese l'autore portoghese è assimilato al nazionale ». Ed è generalmente ritenuto che, in tale condizione si trovi ogni autore appartenente a Stati che facciano parte dell'Unione internazionale di Berna.

**1874.** *f*) Finalmente possono ascriversi in questo gruppo altri Stati non molto importanti, quali la Rumenia e la Grecia.

**1875.** *D'*) *Leggi che riserbano la protezione, fuori del caso di reciprocità, alle opere pubblicate nel territorio nazionale.*

Infine nell'ultimo gruppo vanno ascritte le leggi che concedono la protezione, fuori del caso di reciprocità, alle opere pubblicate nel territorio nazionale.

**1876.** *a*) Tra le legislazioni che seguono tale sistema, occorre ricordare la giapponese e la russa.

**1877.** *b*) Maggiore interesse per noi ha la legge italiana, la quale regola la materia nell'art. 44, che è del tenore seguente:

« La presente legge è applicabile agli autori di opere pubblicate in paese estero, col quale non siano o cessino di aver vigore speciali Trattati, purchè presso di esso sieno leggi, che riconoscano a pro degli autori diritti più o meno estesi e che queste leggi siano applicate con reciprocità alle opere pubblicate nel Regno d'Italia.

« Se la reciprocità è promessa da uno Stato estero agli altri Stati, a condizione che siano da questi assicurati agli autori delle opere pubblicate nel suo territorio gli stessi diritti e le stesse guarentigie che le sue leggi sanciscono, il Governo del Re è autorizzato ad accordare con Decreto Reale le une e gli altri, sotto condizione di reciprocità, e purchè siano a tempo e non siano sostanzialmente diversi da quelli che la presente legge riconosce.

« Se nel paese straniero è prescritto il deposito o la dichiarazione a tempo della pubblicazione di un'opera basta la prova di aver eseguito l'uno o l'altra conformemente alle leggi del paese per ottenere sull'opera ivi pubblicata l'esercizio del diritto d'autore nel Regno.

« Nella ipotesi opposta il deposito o la dichiarazione prescritti nella presente legge possono essere effettuati sia in Italia, sia presso i consoli italiani all'estero ».

Adunque il legislatore italiano, che pure aveva parificato lo straniero al nazionale nel godimento dei diritti civili (art. 3 Cod. civ.), accolse nella materia in argomento il principio, che dovessero essere protette soltanto le opere pubblicate in paese straniero, che riconosca a pro degli autori italiani diritti più o meno estesi. Mentre però nel 1° comma dell'articolo si è sancita la reciprocità di fatto, nel 2° comma è stata accolta la reciprocità di diritto, che da taluni si ritiene non più corrispondente alle condizioni dell'odierno diritto internazionale, come vedremo in seguito.

**1878.** *c*) Anche le recenti leggi inglesi, del 16 dicembre 1911 (1 e 2 Giorgio V, cap. 46), hanno adottato un sistema analogo (art. 29 e 30) (1), ma permettono che il Re, con Ordinanza presa in Consiglio, estenda la protezione delle dette leggi, in tutto o in parte, agli autori stranieri.

Per effetto di tale facoltà, l'Inghilterra ha reso le seguenti Ordinanze:

*a*) Una, del 24 giugno 1912, oltre a mettere in esecuzione l'Atto di Berlino del 1908 ha prescritto: « La legge del 1911 sul diritto di autore, comprese in essa le disposizioni relative alle opere esistenti, si applicherà, sotto riserva delle disposizioni della detta legge e della presente Ordinanza: *a*) alle opere pubblicate per la prima volta in un paese straniero all'Unione per la protezione del diritto di autore, come se fossero state pubblicate per la prima volta nelle parti dei possedimenti di Sua Maestà, ai quali si applica la citata legge; *b*) alle opere letterarie, drammatiche, musicali e artistiche, i cui autori fossero, al momento della produzione, soggetti o cittadini di un paese estraneo all'Unione per la protezione del diritto di autore, come se fossero stati sudditi inglesi; *c*) per rapporto al domicilio stabilito in un paese estraneo all'Unione... come se questo domicilio fosse stato stabilito nelle parti dei possedimenti di Sua Maestà ai quali si applica la detta legge ». Seguono poi

(1) Leggi il testo integrale dei detti articoli, nel *Droit d'auteur*, 1912, 24 e 25.

delle restrizioni relative ai dischi perforati e alle *films* cinematografiche di alcuni paesi; alla durata della protezione, e alle formalità stabilite per il godimento dei diritti di autore (1).

*β*) Due Ordinanze, del 17 marzo 1913, emesse per effetto dell'adesione all'Atto di Berlino del 1908, da parte della Danimarca, del Giappone e dei Paesi Bassi. Con la prima delle dette Ordinanze è stata abrogata, nei rapporti dei due primi Stati la loro esclusione dalla legge inglese del 1911, sancita dall'Ordinanza del 24 giugno 1912, e sono state emanate altre poco notevoli disposizioni. Con la seconda Ordinanza si è esteso il *Copyright Act*, del 16 dicembre 1911, anche ai Paesi Bassi.

*γ*) Infine, in rapporto all'Italia, sono state emesse le due Ordinanze del 9 febbraio 1914 (2) e 30 marzo dello stesso anno (3). Con la prima si è abrogata, per la parte relativa all'Italia, la ricordata Ordinanza del 24 giugno 1912, e si è accordato, alle opere italiane, il beneficio degli art. 1, num. 2, lett. *d*, e 19, della legge del 1911 — relativo al cinematografo e agli istrumenti di musica meccanici —, prescrivendo (art. 3) che la percentuale (2 ½ %) dovuta agli autori decorresse dal 1° luglio 1914. Con la seconda Ordinanza si è fissato tale termine al 1° aprile 1914.

Adunque, la protezione legale, accordata nei varî paesi di Europa agli stranieri, non sempre è piena ed efficace.

**1879.** *B*) *Protezione convenzionale.*

Bene a ragione perciò il Patter, il Voltaire, e il Balzac formularono il voto che, con un accordo internazionale, fosse tutelato il più nobile ed alto lavoro umano, e fossero affratellate le nazioni civili in questo còmpito, che è tra i più generosi e i più giusti.

**1880.** Ma tale còmpito, si noti, non si adempie pienamente nelle legislazioni interne. Anzi, se molte di esse concedessero ampia e incondizionata protezione agli stranieri,

---

(1) Cfr. Potu, op. cit., pag. 29 e seguenti.
(2) Nel *Droit d'auteur*, 1914, 33.
(3) Nel *Droit d'auteur*, 1914, 46.

allontanerebbero sempre più la meta dell'uniforme protezione internazionale, perchè non indurrebbero ad entrare nell'Unione gli Stati che ancora non vi hanno aderito. Occorre, a parer mio, che gli Stati più importanti esercitino una pressione decisiva su questi ultimi Stati, nel senso di non consentire nemmeno di venire con essi ad accordi particolari, per indurli ad aderire a quello generale.

**1881.** Si è già accennato alle ragioni della tutela internazionale della proprietà intellettuale (1).

Sono al riguardo notevoli le dichiarazioni, rese da Kohler e da Osterrieth.

Il primo infatti disse (2): « Mais, au siècle passé, la protection avait encore de grandes lacunes et la plus grande lacune était l'exagération de l'idée de la nationalité. Cette exagération devait être vaincue par l'idée, que les nations civilisées forment une grande société appelée à remplir par des efforts communs les grandes tâches de la culture humaine. La première condition de cette communauté des peuples est la maxime que le droit de l'esprit est reconnu, non seulement par la nation à laquelle appartient l'homme créateur, mais par tous les États; quiconque a créé une œuvre de la pensée doit avoir son droit partout dans le monde; car il n'est pas seulement membre de la nation; il est membre de l'humanité ».

E l'Osterrieth, a sua volta (3): « En effet, il est bien vrai que protéger les auteurs étrangers n'est pas leur accorder une faveur commerciale aux dépens et au détriment des nationaux. C'est élever les nationaux, auteurs, éditeurs et industriels, au respect des principes de justice et d'équité (4); c'est apporter un élément d'ordre dans le commerce des produits de l'esprit, commerce dans lequel fréquemment, hélas, la concurrence libre se transforme en concurrance déloyale; c'est favoriser les auteurs nationaux qui, trop souvent, souffrent de la concurrence des œuvres étrangères, exploitées

---

(1) Cfr. vol. I, n. 322 e seg., pag. 187 e seguenti.

(2) Cfr. *Actes de la Conférence réunie à Berlin du* 14 *octobre au* 14 *novembre* 1908, pag. 159.

(3) Cfr. *Actes* citati, pag. 172.

(4) Cfr. altresì, BASTIDE, op. cit., pag. 85.

sans frais d'honoraires. C'est sourtout — et cela constitue à mon avis le grand bénéfice que toute protection efficace des droits des auteurs réalise — obliger les auteurs à s'abstenir de copier et d'imiter l'étranger, car imiter servilement les autres, c'est effacer sa propre personnalité et étouffer l'énergie créatrice. Protéger les étrangers, c'est forcer les auteurs nationaux à créer eux-mêmes, à puiser leurs œuvres des fonds de leur propre imagination et de leur vie émotionnelle. C'est l'effort personnel qui donne à l'œuvre sa puissance et sa saveur, aussi bien à l'œuvre isolée qu'à l'œuvre d'une nation toute entière ».

**1882**. Si aggiunga inoltre che vi sono generi di arte universali, quali la musica, le arti rappresentative; che, per effetto della diffusione della conoscenza delle lingue straniere, anche la riproduzione nel testo originale di opere straniere può arrecare pregiudizio all'autore; che in alcuni paesi si parlano parecchie lingue; che la rappresentazione cinematografica è percepita in egual modo dai popoli più diversi per lingua, per razza, per tradizioni; che le diverse nazioni civili hanno fatto agli autori stranieri trattamento più o meno liberale (1), ecc. Perciò si deve riconoscere che è indispensabile la tutela internazionale delle opere letterarie, artistiche e scientifiche. E ciò tanto più, in quanto non tutte le leggi speciali ammettono gli stranieri al godimento dei diritti di autore riserbati ai nazionali, se anche le loro opere siano pubblicate nel luogo ove dette leggi imperano. E anzi, come si è già rilevato, mentre il Codice civile italiano ammette al godimento dei diritti civili anche gli stranieri (art. 3), la legge sulla proprietà intellettuale ha adottato invece il sistema della reciprocità (art. 44), come mezzo efficace per vedere riconosciuti dalle altre nazioni i diritti degli autori italiani.

### 1883. *Riforme proposte in Italia.*

Nelle odierne condizioni del diritto internazionale privato, il sistema adottato dal legistatore italiano appare

(1) Dei diversi sistemi mi sono già occupato, per meglio fare risaltare agli occhi di tutti la necessità dell'Unione internazionale.

indubbiamente il più logico. Eppure la Commissione italiana del 1901, ha deciso di proporne la soppressione (1).

**1884.** Ma a ben altre riforme si sarebbe dovuto pensare, per rendere l'articolo in disputa meglio corrispondente alle odierne esigenze del diritto internazionale privato. Non parlo della completa assimilazione dello straniero al nazionale, che il prof. Amar ha sostenuto fin dal 1874, e anche in seno alla Commissione del 1901. Alla proposta non si può certo disconoscere il pregio di un'apprezzabile bontà, in linea generale. Ma, nei rapporti internazionali, non si vince col concedere tutto, e senza pretendere alcun corrispettivo, come si fece col Codice civile. Gli uomini della rivoluzione italiana, che alla nobiltà della causa avevano sacrificato ogni loro bene, vollero tradurre il loro sentimento di disinteresse nel Codice civile. Veri cavalieri dell'umanità, sognavano l'affratellamento dei popoli, e spezzavano le barriere esistenti tra gli Stati, accordando a tutti gli stranieri l'esercizio dei diritti civili in Italia. Mentre però gli stranieri beneficiavano largamente della nostra legge, l'italiano all'estero non otteneva eguale trattamento, e in molti Stati non poteva adire i Tribunali, se non versando la *cautio judicatum solvi*, che talvolta rappresentava un ostacolo insormontabile per lo esperimento dei propri diritti. Nella legge invece sulla proprietà intellettuale si tenne, e giustamente, altro sistema. È vero infatti che trattasi di un diritto, che tutti gli Stati dovrebbero riconoscere a nazionali e stranieri; ma fino a quando ciò non si sarà verificato, è bene adottare il sistema della reciprocità, che tende appunto a far capire agli Stati che non proteggono gli stranieri, che è nel loro interesse tenere diversa via. Se infatti in Italia,

(1) Tale proposta di soppressione fu fatta dall'egregio comm. Ottolenghi. Il proponente ebbe a ricordare che il 2° comma dell'articolo 44 provvedeva ad una necessità del momento in cui fu approvata la legge del 1865, cioè a mantenere in vigore la Convenzione austro-sarda, che era allora del massimo interesse per gli autori italiani. Inoltre il senatore Roux ebbe ad osservare che tale disposizione è diventata inutile, di fronte a tutte le moderne legislazioni sui diritti d'autore, ed anche contraria allo spirito della Convenzione di Berna, la quale tende ad unificare la legislazione di tutti gli Stati. Tali ragioni persuasero la Commissione del 1901: e così la reciprocità di diritto venne eliminata dal disegno di riforma della legge vigente.

in Francia, ecc. si proteggessero gli autori russi, gli austriaci, ecc. si potrebbe sperare un rinsavimento da parte dei Governi di costoro? e si avrebbero egualmente leghe di autori e di editori, che continuamente fanno pressione sui loro Governi, per entrare nella Convenzione di Berna? Per verità la negativa mi sembra indiscutibile. Ed anzi a me pare che la Convenzione di Berna non abbia fatto più rapidi progressi, proprio perchè protegge, come vedremo, anche gli autori non unionisti, sotto determinate condizioni.

**1885**. Sotto l'impero della legge vigente, si questiona, se l'opera di un italiano pubblicata all'estero e quella di uno straniero pubblicata in Italia, debbano considerarsi nazionali o straniere. Da una parte il sistema adottato dalla Convenzione di Berna farebbe ritenere che si debba guardare al paese della prima pubblicazione; dall'altra il sistema della personalità delle leggi, che tende a prevalere nel diritto internazionale privato e che è il più logico nella materia che ci occupa, consiglia l'adozione del sistema contrario. La nostra legge sembra abbia accolto il primo sistema; ma, *in jure condendo*, esso appare molto discutibile, specie rispetto alle opere dei nazionali pubblicate all'estero, che a parer mio si dovrebbero sempre ritenere italiane. L'autore non deve essere posto nell'alternativa di scegliere tra le esigenze commerciali e la carta di cittadinanza dell'opera sua, che deve ritenersi italiana, qualunque sia il luogo di pubblicazione, perchè figlia del genio italiano.

---

TITOLO II.

## Protezione convenzionale degli autori stranieri.

---

Sezione I.

### *La Convenzione di Berna.*

**1886**. *Principio fondamentale dell'Unione.*

Nella preparazione del disegno di Convenzione internazionale, si sarebbe potuto seguire uno di questi sistemi:

*a*) O codificare le regole uniformi delle leggi dei diversi paesi; scegliere tra le regole difformi quella norma che non contraddicesse troppo alle singole legislazioni; formare così una vera legge uniforme, ed imporla nei rapporti internazionali.

*b*) Ovvero adottare il trattamento nazionale (assimilazione dell'autore straniero unionista al nazionale), che importava l'applicazione pura e semplice della legge territoriale.

*c*) Ovvero adottare lo statuto personale, per cui la legge di origine dell'opera dovesse seguirla presso tutti gli Stati unionisti.

**1887**. La delegazione tedesca favoriva l'adozione del primo sistema, che certo presenta molteplici vantaggi, ma il cui raggiungimento è purtroppo ancora lontano. Numa Droz rilevò che l'unificazione immediata rappresentava l'ideale più completo, ma non era possibile, in vista della grande disparità di legislazioni, esistente tra gli Stati rappresentati alla Conferenza, e anche perchè questa non aveva alcun potere per imporre a tutti gli intervenuti le decisioni della maggioranza (1). Tale sistema quindi oltre

(1) Parfois un accord n'a pu être obtenu, et cela se comprend aisément, chaque pays ayant ses intérêts, ses conceptions juridiques,

che a *violentare i tempi*, giusta la immaginosa frase dell'Ulbach, non avrebbe portato alla fondazione dell'Unione, che era nei voti di tutti.

**1888.** Perciò, facendosi guidare specialmente da considerazioni pratiche, si accolse in massima il secondo sistema. Ma quando si trattò di segnare i limiti della sua applicazione, nacquero i dissensi.

**1889.** Secondo il primo progetto del 1884, il trattamento nazionale reciproco sarebbe stato accordato agli autori unionisti, solo « durante l'esistenza dei loro diritti nel paese di origine ». In tal modo venivano di fatto soppressi tanto il principio dell'*assimilazione* dell'autore unionista al nazionale, quanto quello dell'*indipendenza* dei diritti, in base al quale viene concessa agli unionisti la protezione della legge di importazione, anche quando la legge di origine non ne protegga le opere.

**1890.** La Conferenza del 1885 non accolse il sistema proposto nel primo progetto, considerando, come si legge nella *Relazione*, che « les Tribunaux seraient *toujours* obligés d'appliquer à un auteur les lois du pays d'origine, lorsque ce droit lui est moins favorable que celui du pays où la protection est réclamée; or un tel système aurait le grand inconvénient d'exiger, soit des Tribunaux, soit des éditeurs, une connaissance approfondie de toutes les législations particulières, et serait ainsi contraire à la notion même de l'Union qu'on veut créer ».

**1891.** Malgrado però tali incertezze, scartato definitivamente il primo sistema, rimase a decidere se dovesse adottarsi il sistema dell'*indigenato*, o quello della *territorialità*.

Durante i lavori preparatori della Convenzione, il primo sistema fu propugnato dal Clunet. A suo favore si addusse, che la proprietà intellettuale prende origine e trova il fondamento giuridico nella *creazione* dell'opera: il diritto alla protezione nasce nell'autore, per il solo fatto che egli è

---

morales, sociales, politiques, qui influent naturellement sur la solution des divers problèmes internationaux. Ici la majorité ne peut faire la loi à la minorité, puisque notre assemblée ne constitue pas l'expression d'une volonté qui doit être unique, mais la juxtaposition de volontés distinctes qui ne peuvent être efficaces qu'à la condition d'être concordantes ». RENAULT, *Rapport de la Commission*, pag. 228.

autore e che ha creata l'opera, tanto è vero che egli è padrone assoluto di pubblicare o non l'opera, e di pubblicarla dovunque gli piaccia. Trattasi di un diritto con carattere personale, che non può essere dimezzato o scosso per un fatto accidentale, la pubblicazione, la quale dipende in gran parte da convenienze economiche o da altre utilità materiali. Dato ciò, si osservava che, acquisito il diritto in argomento all'autore, nel paese di origine (*Heimatland*), non può essergli disconosciuto, solo perchè valichi le frontiere del paese di origine, ove perciò non riceve nuova protezione; ma conserva quella che già aveva, con le sole limitazioni, che le leggi di ordine pubblico dello Stato straniero e la Convenzione internazionale hanno stabilite: nato in uno qualunque dei paesi dell'Unione, la protezione che riceve negli altri Stati non è che un prolungamento, una irradiazione della tutela del paese di origine. Inoltre il sistema suddetto, che discende dalla natura personale della proprietà intellettuale, corrisponde al principio della reciprocità dei sacrifici, che è fondamentale di ogni Convenzione internazionale; evita l'inconveniente che un'opera non protetta nel suo paese di origine, possa essere protetta all'estero; è infine conforme al sistema seguìto per molte materie del diritto internazionale privato, e in ispecie per i marchi di fabbrica e di commercio, e per la stessa proprietà intellettuale, che nella Convenzione di Montevideo degli 11 gennaio 1889, è assoggettata al sistema dello statuto personale (1).

**1892.** Ma d'altra parte il Pouillet, durante i lavori preparatorî della Convenzione, sostenne vigorosamente il sistema della territorialità. Egli fece rilevare, che il fatto della pubblicazione non è da ritenersi in niun conto, come fanno gli avversari, perchè anzi l'opera è figlia dell'ambiente in cui è

---

(1) Cfr. al riguardo, Dubois, *De la revision en 1908 de la Convention de Berne* (*Journal du droit international privé et de la jurisprudence comparée*, 1909, 956); Pillet, *Principes de droit international privé*, pag. 546 e seg., Paris 1903; Pillet e Chabaud, *Le régime international de la propriété industrielle*, pag. 2 e seg., Paris 1911; Potu, *La Convention de Berne*, pag. 39 e seg.; Vaunois, *Protection internationale*, n. 17 a 41; E. Venezian, *La Conferenza di Berlino*, pag. 72; Weiss, *Manuel élémentaire de droit international privé*, pag. 569, Paris 1909; e *Traité théorique et pratique du droit international privé*, vol. II, pag. 253 e seg.; vol. IV, pag. 477 e seg., Paris 1908-1912.

stata creata. Inoltre, comunque si concepisca il diritto di autore, sia come diritto intellettuale, sia come diritto sui beni giuridici immateriali, sia come proprietà intellettuale, esso è staccato e indipendente dalla persona dell'autore, tanto più che le Convenzioni internazionali ne regolano soltanto il lato patrimoniale (*Vermögensrecht*), non il personale (1). Entrando adunque questo prodotto, col fatto della pubblicazione, nella circolazione della *lex fori*, deve essere da questa regolato, poichè non si tratta di diritti che accordano un potere immediato sopra una persona o sopra una cosa corporale (Zitelmann). Inoltre i diritti suddetti non possono essere esercitati, se non nelle condizioni e con gli effetti che sono determinati dalla legislazione del paese, nel quale si è verificato l'atto che li viola: deve perciò applicarsi la legge che regola il diritto penale, cioè il sistema della territorialità (von Bar). Si aggiunse che non si sapeva comprendere, perchè un'opera straniera non debba essere protetta nel paese di importazione, solo perchè non sia protetta in quello di origine; e che il sistema dello statuto personale è irto di difficoltà. Invero non solo è spesso difficile acclarare la nazionalità dell'autore, poichè, nelle presenti condizioni del diritto internazionale privato, vi sono cittadini di due patrie e uomini senza patria; ma non è agevole, davanti ai Tribunali, dirimere le questioni a cui le imperfette e incomplete leggi straniere dànno luogo. Infine a favore del sistema della territorialità si fece rilevare che esso è stato accolto dall'Unione internazionale per la protezione della proprietà industriale, in materia di brevetti (art. 4 *bis* dell'atto di Bruxelles aggiunto alla Convenzione di Parigi); è stato sostituito a quello personale della Convenzione

---

(1) Il Congresso internazionale della stampa, tenutosi a Roma nel 1899, emise il voto che « dans toutes les législations il soit établi en principe que l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique, même s'il a cédé cette œuvre en pleine propriété, mais sans renoncer à sa qualité d'auteur, n'a cédé que le droit d'en jouir et de la reproduire telle qu'elle est, sans aucune modification, et qu'il conservera sur elle un *droit moral*, lui permettant de s'opposer à toute reproduction ou exhibition publique de son œuvre altérée ou modifiée; qu'il soit inséré dans la Conventions de Berne, dès la prochaine revision, un article consacrant les mêmes principes ». Ma purtroppo questo voto non è stato accolto dalla Conferenza di Berlino, del 1908.

letteraria di Montevideo, limitata a pochi Stati, e di difficile applicazione, dalle Convenzioni pan-americane di Messico (28 gennaio 1902) e di Buenos Ayres (11 agosto 1910) (1), ed è stato sempre più accolto nelle successive revisioni della Convenzione di Berna (2).

**1893**. La teoria da me accettata sulla natura giuridica della proprietà intellettuale mi induce a propugnare quest'ultimo sistema. Infatti, ritenendo che essa non è un puro diritto personale, ma una proprietà intellettuale, almeno per ciò che forma oggetto della Convenzione internazionale, viene a mancare il fondamento per l'adozione dello statuto personale. Inoltre questo si presta a tali e tanti inconvenienti pratici e dà luogo a tante difficoltà, per la scarsa conoscenza, tra avvocati e giudici, di tutta questa materia, che meglio è abbandonarlo, e stabilire il sistema territoriale dell'indipendenza dei diritti dal paese di origine dell'opera (3).

**1894**. Per altro la Convenzione di Berna, nel 1886, non seppe affermare tale principio, che si è però venuto man mano introducendo nelle successive elaborazioni di essa. Accettando invece sostanzialmente il sistema dello statuto personale, l'art. 2 di essa ha riconosciuto agli autori unionisti il godimento « dei diritti che le leggi rispettive accordano attualmente o accorderanno in seguito ai nazionali ». Adunque l'opera acquista, per così dire, lo *stato civile* del suo paese di origine, e tale stato la segue in tutti i paesi dell'Unione. Sicchè, qualora un'opera non sia protetta nel paese di origine dalla legge sulla proprietà intellettuale, ma sia considerata come opera dell'industria, non sarà protetta negli altri Stati dell'Unione, nemmeno in quelli che

---

(1) Cfr. per più ampî ragguagli, Potu, *La Convention de Berne*, pag. 41 e seg.; Cfr. inoltre, Joly, *Étude sur la protection légale de la propriété artistique*, pag. 388 e seg., Paris 1913; von Bar, *Teorie und Praxis des internationalen Privatrechts*, vol. II, pag. 236 (2ª ediz., Hannover 1889); Zitelmann, *Internationales Privatrecht*, vol. I, pag. 114 e seg., 135 e seg., 263, e vol. II, pag. 498 e seg., Leipzig 1897-1912.

(2) Oltre l'indigenato, la Delegazione francese propose si tenesse anche conto del *domicilio* in uno degli Stati dell'Unione. La proposta non venne accolta, sia perchè la protezione veniva concessa in vista della *nazionalità* dell'autore, sia perchè « il fallait établir par des mesures privates l'intérêt des autres nations à adhérer à l'Union ».

(3) Cfr. gli errori commessi dalla giurisprudenza nella interpretazione di leggi straniere, in Potu, *La Convention de Berne*, pag. 50, nota 4.

proteggono le stesse opere dei nazionali con la legge sulla proprietà intellettuale (1).

La giurisprudenza e la dottrina hanno accentuato la soluzione adottata dalla Convenzione di Berna, richiedendo che, per aspirare alla tutelabilità, le opere debbano presentare gli elementi costitutivi, richiesti dalla legge del paese di origine e non dalla *lex fori* (2).

Si aggiunga infine, che l'art. 2, al. 2, parte dal principio che non occorra adempiere le formalità e condizioni imposte nei paesi d'importazione, ma basti adempiere a quelle del paese di origine dell'opera. Esso infatti prescrive: « Il godimento di questi diritti è subordinato all'adempimento delle *condizioni* e *formalità* prescritte dalla legislazione del paese di origine dell'opera; tale godimento però non può eccedere, negli altri paesi, la durata della protezione accordata nel detto paese di origine ».

**1895.** Ma che cosa si deve intendere per le *condizioni* e le *formalità*, di cui parla questo articolo?

Che cosa siano le formalità, nessuno ignora. Si tratta evidentemente di quegli atti estrinseci — dichiarazione, registrazione, deposito di esemplari —, che la legge prescrive per concedere la protezione. Ma, come si è già visto, vi sono legislazioni che dànno alle formalità carattere costitutivo del diritto (es. Italia); paesi che dànno loro carattere puramente dichiarativo (es. Francia) (3). Siccome la inosservanza di queste non produce la decadenza del diritto, poichè basta adempierle anche dopo la violazione contro cui si agisce, si è dubitato, se l'articolo in argomento si riferisse anche ad esse: e generalmente si è ritenuta l'affermativa (4).

---

(1) Nel caso inverso, se, cioè, nel paese di origine l'opera è tutelata dalla legge sui diritti di autore, e in quello di importazione è considerata come opera industriale, non si ha diritto alla protezione, salvo che per le opere espressamente protette.

(2) Cfr. Röthlisberger, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 154.

(3) Cfr. al riguardo Potu, *Nota* alla sentenza 17 novembre 1904 della Cass. criminale francese (*Dalloz*, 1912, I, 534), e a quella 1° luglio 1910 del Tribunale civile di Puy (*Ibid.*, 1912, 2, 265).

(4) Cfr. Trib. dell'Impero tedesco, 8 aprile 1897 (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen*, vol. XXX, 1897, pag. 81; *Le droit d'auteur*, 1901, pag. 30).

Quanto poi alle condizioni, esse sono di due specie. Le une, dette comunemente *formali*, *materiali* o *estrinseche*, sono affatto simili alle formalità, e la scuola francese parla giustamente di *condizioni-formalità*. Tali sono, per es., l'interdizione espressa della riproduzione e la riserva dei diritti per le traduzioni, l'esecuzione di opere musicali, gli articoli di giornali, ecc.; la menzione del nome dell'autore, o simili indicazioni da porre sul fronte dell'opera, per aspirare alla protezione della legge. Vi sono d'altra parte le condizioni intrinseche, che costituiscono dei veri elementi intrinseci della protezione, degli elementi essenziali, perchè la protezione sia concepibile: per esse la scuola francese parla di *condition-élement de fond*. Tali sono, secondo il Bochius (1), quelle contenute nel § 11, al. 1 e 3, e § 31 della legge tedesca sul diritto di autore, del 19 giugno 1901.

L'art. 2, al. 2, della Convenzione di Berna ha esplicitamente di mira il primo gruppo di condizioni, quelle, cioè, estrinseche. Questo però non vuol dire che siano protette negli Stati dell'Unione le opere alle quali manchi qualche condizione intrinseca, che eserciti influenza positiva sull'effetto della protezione dell'autore (2). Di tali condizioni non si può fare assolutamente a meno, perchè, in mancanza di esse, manca la protezione di questa legge e solo talvolta può invocarsi quella di legge affine, es. quella dei disegni e modelli di fabbrica (3).

---

(1) *Die strafrechtlich Bedeutung der internationalen Verträge über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst*, pag. 17, Berlin 1910.

(2) Memoria indirizzata al Reichstag dal Governo tedesco, per la ratifica dell'Atto di Berlino. *Drucksachen des Reichstags*, 1907-1909, n. 1324, pag. 30.

(3) Qualche difficoltà può sorgere, allorquando vi sia difformità tra la legge del paese di origine e quella del paese d'importazione. Perciò si è discusso in Germania, se spettasse la protezione legale alla *Salomè* di OSCAR WILDE, che in Inghilterra non è protetta, per il suo carattere ereticale ed immorale.

Cfr. relativamente agli elementi costitutivi dell'opera, Trib. pen. Pisa, 23 giugno 1903 (*I diritti d'autore*, 1903, 81; *Le droit d'auteur*, 1904, 96); Cassaz. criminale di Francia, 15 giugno 1899 (*Sirey*, 1901, I, 303, con *Nota* conforme).

Vedi però *contra:* ESPERSON, op. cit., pag. 62, e RIVIÈRE, op. cit., pag. 154, i quali sostengono non essere necessario che il diritto invocato dall'autore unionista gli sia riconosciuto dalla sua legge di origine, purchè gli venga riconosciuto da quella d'importazione.

Generalmente però nella pratica si ritiene il contrario, il che porta

**1896.** A rendere più agevole la dimostrazione degli obblighi imposti agli autori unionisti dall'al. 2 dell'art. 2, l'art. 11 ha cominciato a prescrivere: « Perchè gli autori delle opere protette dalla presente Convenzione siano, *fino a prova contraria*, considerati come tali e ammessi, quindi, ad esercitare, davanti i Tribunali dei diversi paesi dell'Unione, le azioni contro i contraffattori, basta che il loro nome sia indicato sull'opera nella maniera solita ».

Si tratta adunque di una *praesumptio juris tantum*, che può essere vinta dalla prova contraria (1).

Prosegue quindi l'articolo in esame: « Per le opere anonime e pseudonime, l'editore, il cui nome è indicato sull'opera, è ammesso a salvaguardare i diritti appartenenti all'autore. Senza bisogno che fornisca altra prova, egli è reputato avente causa dell'autore dell'opera anonima o pseudonima ». Anche qui adunque è stata stabilita una *praesumptio juris tantum*, per effetto della quale l'editore non ha bisogno di provare la cessione della proprietà intellettuale.

Questo però non significa affatto che egli sia subentrato al posto dell'autore, anche nei diritti a lui personali. Infatti non si potrebbe sostenere, che gli spetti la facoltà di modificare l'opera, o di ristamparla sotto il nome dell'autore, nolente questi.

Si osservi inoltre, che il fatto di trattarsi di presunzioni *juris tantum*, non significa che si possa prescinderne, allorchè le stesse presunzioni non siano sanzionate dalla *lex fori*. Ci troviamo di fronte a norme convenzionali imperative, che perciò hanno la preferenza su quelle delle leggi interne.

Vuolsi altresì rilevare, che è stato oggetto di dubbi, se possa invocarsi la protezione, anche quando il nome dell'autore o dell'editore non figuri sull'opera. Fino a qualche

---

gravi inconvenienti, per le difformità di norme legislative esistenti nei diversi Stati unionisti, rispetto ai diritti di adattamento, di esecuzione pubblica, nonchè alla varia classifica di qualche opera tra le artistiche e i disegni e i modelli di fabbrica.

Su tali inconvenienti, cfr. Dungs, op. cit., pag. 33; Darras (*Le droit d'auteur*, 1898, 43 e seg.), e le osservazioni del prof. Osterrieth alla Conferenza di Berlino (seduta del 15 ottobre 1908).

(1) Cfr. al riguardo ciò che ho detto nel cap. III, n. 499, vol. I, pag. 321 e seguenti.

tempo fa si riteneva, che in tal caso potesse opporsi all'autore un fine di non ricevere (1). Oramai però si ritiene generalmente, che la Convenzione non imponga che sull'opera sia apposto il nome dell'autore o dell'editore, e tanto meno che la mancanza di tale indicazione porti all'inammissibilità dell'azione giudiziaria (2).

Infine l'art. 11 dichiara in qual modo si debba, in caso di contestazione, dimostrare di avere adempiute le condizioni e le formalità in argomento: « È stabilito, tuttavia, che i Tribunali possano esigere, dandosi il caso, produzione di un certificato rilasciato dall'Autorità competente, col quale si constati che sono state adempite le formalità prescritte dalla legislazione del paese di origine ».

**1897.** Si richiede generalmente che l'opera abbia gli elementi costitutivi per godere della protezione nel paese di origine.

Adunque, per la Convenzione di Berna del 1886, occorre adempiere alle formalità e condizioni secondo la legge del paese di origine, per conseguire il *godimento* della proprietà intellettuale negli altri Stati dell'Unione, perchè, cioè, si possa divenire titolare del diritto in argomento (3). Naturalmente, come bene osserva il Potu (4), questo doppio intervento della legge del paese di origine ne comprende implicitamente un altro: che, cioè, si tratti di opere che, per la loro natura e i loro caratteri, siano protette nel detto paese.

---

(1) Cfr. App. Bruxelles, 9 marzo 1887 (*Journ. des Tribun.*, 1887, 375); Röthlisberger, *Die Berner Ubereinkunft*, pag. 255, § 6; Wauwermans, *Le droit des auteurs en Belgique*, n. 180. Cfr. pure lo studio interessante pubblicato nel *Droit d'auteur*, 1895, 60 e seg.: *Des moyens de prouver l'existence du droit d'après la Convention de Berne.*

(2) Cfr. Trib. pen. Pisa, 23 giugno 1903 (*I diritti d'autore*, 1903, 81; *Le droit d'auteur*, 1904, 96); Cass. Roma (Sez. Un.), 7 luglio 1900 (*Foro it.*, 1900, I, 713; *Le droit d'auteur*, 1900, 145; *Sirey*, 1902, 4, 5); Appello Torino, 31 dicembre 1900 (*Le droit d'auteur*, 1901, 56); Trib. Milano, 6 marzo 1907 (*I diritti d'autore*, 1907, 10; *Le droit d'auteur*, 1907, 90); e, nella dottrina, Briggs, op. cit., pag. 430 e seg.; Potu, op. cit., pag. 61 e seguenti.

(3) Meglio sarebbe stato parlare anche dell'*esercizio* del diritto, che consiste nella facoltà di usarlo, e cioè di farlo valere in giudizio, di cederlo, trasmetterlo per atti tra vivi e *mortis causa* (cfr. su tale distinzione, Planiol, *Traité élémentaire de droit civil*, vol. I, pag. 161, Paris 1908).

(4) Op. cit., pag. 36.

E questa è oramai opinione prevalente nella più accreditata dottrina e giurisprudenza.

**1898.** Il principio fondamentale della Convenzione è rimasto il medesimo a Berlino, nel 1908: in massima, cioè, è ancora applicabile la *lex fori*.

**1899.** Però sono state apportate due innovazioni importantissime a tale principio.

**1900.** *A*) La prima è che, *per invocare la tutela della Convenzione*, non occorre adempiere alcuna formalità — sia essa costitutiva del diritto, o puramente dichiarativa o introduttiva di azione —, nel paese di origine dell'opera (1-2).

**1901.** A rendere efficace ed utile il principio in argomento, l'art. 15 ha conservato le presunzioni *juris tantum* di cui sopra, sia relativamente alle opere di autore noto, sia rispetto a quelle anonime o pseudonime: « Perchè gli autori delle opere protette dalla presente Convenzione siano, *fino a prova contraria*, considerati come tali, ed ammessi, quindi, davanti i Tribunali dei diversi paesi dell'Unione, ad esercitare le azioni contro i contraffattori, basta che il loro nome sia indicato sull'opera nella maniera solita. Per le opere anonime o pseudonime, l'editore il cui nome è indicato sull'opera, è ammesso a salvaguardare i diritti appartenenti all'autore. Egli è, senza altre prove, reputato avente causa dell'autore anonimo o pseudonimo ».

**1902.** *B*) Inoltre l'Amministrazione tedesca propose di stabilire il principio dell'assoluta indipendenza dell'opera dal suo paese di origine: ogni opera, cioè, avrebbe goduto in ogni paese unionista il trattamento nazionale, oltre i maggiori diritti assicurati dalla Convenzione. Non solo quindi sarebbe stata abrogata la regola dell'alinea 2 del-

---

(1) Ciò significa, che l'opera, pubblicata in Italia per la prima volta, può invocare in tutti i paesi dell'Unione il trattamento unionista, ma non significa punto che venga protetta in Italia, la cui legge richiede alcune formalità per l'esercizio della proprietà intellettuale. E perchè questa innovazione risultasse ben chiara, è stato soppresso l'alinea 3 dell'articolo 11 della Convenzione del 1886, sicchè l'autore non sarà più tenuto a giustificare l'adempimento delle formalità, richieste nel paese di origine dell'opera, per invocare la tutela della Convenzione.

(2) Gli stessi principî si applicano alle opere pubblicate nelle esposizioni. Cfr. Dorff e Pholien, *Les expositions et le droit*, pag. 162 e seg., Bruxelles-Paris 1910.

l'articolo 2, secondo la quale l'opera non avrebbe potuto godere, negli altri paesi, di una durata maggiore di quella del suo paese di origine; ma, se pure in questo non fosse stata protetta, avrebbe potuto invocare la protezione, nei paesi dell'Unione che proteggono lo stesso genere di opere (1).

**1903**. Contro tale proposta fu osservato che, se il principio aveva una portata più teorica che pratica rispetto alle poche opere protette in uno Stato e ancora non protette in altro Stato, urtava, quanto alla durata, contro il criterio della reciprocità, ed anzi ne adottava uno diametralmente opposto a questo: i paesi i cui autori avrebbero goduto all'estero una minore protezione che all'interno, avrebbero protetto più a lungo gli autori dei paesi che concedevano una più limi-

---

(1) Ecco quanto si legge nei *Motivi*, a fondamento della proposta (*Actes* citati, pag. 38): « La nouvelle réglementation proposée peut être considérée comme le développement de l'idée fondamentale de la Convention de Berne, d'après laquelle, dans tous les pays de l'Union, l'auteur unioniste doit être traité comme l'auteur indigène avec, en plus, les garanties stipulées par la Convention. Déjà actuellement c'est la législation du pays dans lequel l'auteur demande la protection qui décide de chacun des droits exclusifs qui lui reviennent, que l'auteur jouisse ou non de droits analogues dans le pays d'origine de l'œuvre. Déjà maintenant, la Convention accorde, sous ce rapport, sa protection, sans tenir aucun compte de la question de réciprocité; on ne pourra donc produire contre la proposition de modification aucune objection tirée de divergences entre les législations des différents pays de l'Union. Sans doute, dans les pays où on protège les œuvres d'art appliqué à l'industrie, par exemple, il faudra accorder la protection à telles œuvres, même si elles ne sont pas protégées dans le pays d'origine, c'est-à-dire sans condition de réciprocité. Mais les legislations ne diffèrent guère entre elles quant aux conditions juridiques de la protection de l'œuvre. Les divergences quant à la durée de la protection sont bien plus grandes. Toutefois, le nombre des œuvres pour lesquelles ces divergences importent réellement est relativement restreint. Devant cette situation, ce serait vraiment faire preuve de trop d'étroitesse de vue que de vouloir mesurer, d'après les prescriptions plus ou moins larges de leur législation, la valeur des garanties que les pays de l'Union s'assurent réciproquement dans le domaine du droit d'auteur. En réalité, ce qui est décisif à cet égard, c'est l'étendue du marché que rencontrent les œuvres d'un pays dans un autre, car c'est là ce qui détermine la mesure dans laquelle elles pourront être exploitées par l'auteur ou ses ayants cause sur le territoire étranger, soit qu'ils y répandent des exemplaires de l'œuvre, soit qu'ils y trouvent une juste rétribution en échange de la cession du droit de reproduction, de traduction ou d'exécution publique ».

tata protezione (1). Si aggiunse inoltre, che il sistema della Convenzione era indubbiamente contrario alla modificazione, perchè per esso i diritti sôrti con l'opera nel paese di pubblicazione s'irradiavano in tutto il territorio dell'Unione.

**1904.** A dimostrare la fallacia di quest'ultimo argomento, basta osservare, che nei singoli Stati si applica la *lex fori* e non quella del paese di origine dell'opera (2). Adunque non è da questo che s'irradia la protezione in tutti gli Stati dell'Unione, ma sono gli Stati che hanno convenuto di accordare il trattamento unionista alle opere pubblicate nel loro territorio (3).

La prima obbiezione era invece abbastanza persuasiva.

**1905.** Siccome però il principio della indipendenza dell'opera dal paese di origine effettuava un sensibile miglioramento (4), la Delegazione francese credette di poterlo salvare, proponendo che si fissasse in modo uniforme per tutti i paesi dell'Unione la durata di 50 anni *p. m. a.*: con ciò si sarebbe raggiunto anche il vantaggio di avviare le diverse legislazioni verso un termine uniforme di durata.

**1906.** Mentre però tale soluzione venne accolta dalla maggioranza degli Stati, non raggiunse l'unanimità, perchè fu giustamente obbiettato, che gli inconvenienti lamentati sarebbero perdurati, fino a che le leggi interne degli Stati Unionisti avessero adottata la durata uniforme (5): e perciò non si potette adottare. Si fu d'accordo nell'ammettere la

(1) Per portare un esempio pratico, l'opera pubblicata in Germania avrebbe goduto in Francia di cinquanta anni di protezione *post mortem auctoris*, pur cadendo in Germania dopo soli trent'anni *p. m. a.* nel dominio pubblico; l'opera invece pubblicata in Francia avrebbe goduto di soli trenta anni *p. m. a.* di protezione in Germania.

(2) Questa è rimasta soltanto per regolare la durata della protezione, accordata alle opere postume, anonime, pseudonime e alle fotografie.

(3) Si ricordi che le disposizioni di regime uniforme convenzionale rappresentano, secondo la teoria più accettabile, il *minimum* della protezione, sicchè si applicheranno la *lex fori* e i Trattati particolari, se questi contengono disposizioni più favorevoli all'autore.

(4) Esso infatti tendeva ad eliminare le gravi dispute, che spesso si presentano davanti i Tribunali dell'Unione, relative alla esistenza della protezione nel paese di origine, il che si deve decidere non solo con la legge, ma anche tenendo presente lo stato della dottrina e della giurisprudenza di quel paese.

(5) Si noti che qui si tratta di sistemi differenti da quelli dei quali si parla nei nn. 1852 e seguenti, epperò non bisogna confonderli tra loro.

indipendenza dell'opera dal paese di origine, e che, per invocare la tutela della Convenzione, non fosse necessario adempiere ad alcuna formalità (1); ma non si potè applicare il principio alla sua più importante conseguenza, cioè relativamente alla durata, perchè gli Stati, le cui leggi concedono durata minore di 50 anni *p. m. a.* agli autori nazionali, non si mostrarono disposti ad accordarla agli unionisti (2).

**1907.** *Autori protetti* (3).

Relativamente agli autori di opere protette si trovarono a fronte tre sistemi: 1° quello dell'*indigenato*, o dello statuto personale dell'autore: se dovessero, cioè, proteggersi le opere degli autori unionisti, dovunque venissero pubblicate; 2° quello della territorialità, detto anche della nazionalità dell'opera: se, cioè, dovessero proteggersi soltanto le opere

---

(1) Ecco infatti quanto dispone l'art. 4, 2° comma: « Il godimento e l'esercizio di questi diritti (accordati dalla Convenzione) non sono subordinati ad alcuna formalità: tale godimento ed esercizio sono indipendenti dall'esistenza della protezione nel paese di origine dell'opera. Ne segue che, oltre le stipulazioni della presente Convenzione, l'estensione della protezione e i mezzi di ricorso garentiti all'autore per salvaguardare i suoi diritti si regolano esclusivamente secondo la legislazione del paese nel quale è reclamata la protezione ». Spetta infatti alla *lex fori* determinare la estensione e le sanzioni dei diversi diritti e decidere quando debbansi applicare le pene afflittive o pecuniarie, e quando basti la semplice sanzione civile.

Il progresso realizzato dalla Convenzione, nel non prescrivere alcuna formalità per l'esercizio della proprietà intellettuale, è assai notevole. *Le droit d'auteur*, 1910, pag. 5, calcola al 15 % circa il numero dei processi che hanno dato luogo a contestazioni gravissime circa l'adempimento delle formalità, e talvolta dei piccoli errori di forma hanno portato la decadenza del diritto. Cfr. la sentenza della Corte d'appello di Basilea, 12 luglio 1909 (*Droit d'auteur*, 1910, 12).

Cfr. del resto, sull'importante argomento, lo studio magistrale apparso nel *Droit d'auteur*, 1910, 2 e seguenti.

(2) Si è voluto però fare una notevole affermazione di principio, che potrà essere efficace nelle successive revisioni della Convenzione. Infatti l'art. 7 ha disposto: « Nel caso poi in cui questa durata non fosse uniformemente adottata da tutti i paesi dell'Unione, essa sarebbe regolata dalla legge del paese, in cui la protezione sarà reclamata, e non potrà eccedere la durata fissata nel paese di origine dell'opera. I paesi contraenti non saranno quindi tenuti ad applicare la disposizione dell'alinea precedente, che quando si concilia coi loro diritti interni ».

(3) Art. 2 e 3 della Convenzione di Berna del 1886; n. 1 e 2 della Dichiarazione interpretativa del 1896; articoli 4, 5 e 6 della Convenzione riveduta del 1908.

pubblicate nel territorio dell' Unione, ed escludersi dalla protezione tutte le opere pubblicate altrove, sia pure da autori unionisti; 3° quello infine del domicilio dell'autore: se, cioè, dovessero proteggersi le opere degli stranieri domiciliati, dovunque pubblicate.

**1908.** Il sistema dell'indigenato si presenta con veste molto attraente; è assai autorevolmente sostenuto (1), ed è accolto in parecchi Stati (2). Fondato sulle ragioni che ho sopra esposto (3), esso è però oppugnato da gravi considerazioni (4). Si fa notare infatti che, nelle presenti condizioni del diritto internazionale privato, non sono rari gli individui che hanno doppia nazionalità; che l'adozione del sistema presenta qualche inconveniente pratico, nel caso di cambiamento di nazionalità; che sarebbero diversamente trattate le opere pubblicate nello stesso territorio, secondo che fossero pubblicate da autore nazionale o unionista; che, con l'accordare la protezione convenzionale a tutte le opere degli autori unionisti, anche se pubblicate fuori del territorio dell'Unione, si favorirebbero i calcoli di questi Stati a non entrare nell'Unione (5), e si toglierebbe a questa il vantaggio della pubblicazione dell'opera (6).

---

(1) Cfr. Kohler, *Urheberrecht*, pag. 415 e seg.; *Kunstwerkrecht*, pag. 133, nonchè la Memoria presentata dalla Delegazione belga alla Conferenza di Berlino del 1908.

(2) Proteggono gli autori nazionali, anche se pubblichino le loro opere all'estero, i seguenti Stati unionisti: Belgio, Danimarca, Germania, Haïti, Lussemburgo, Norvegia, Svezia, e, secondo l'opinione dominante, anche la Francia e la Spagna. Hanno adottato lo stesso sistema anche i seguenti Stati non unionisti: Austria, Brasile, Chilì, Columbia, Equatore, Finlandia, Messico, Nicaragua, Russia e Ungheria. Cfr. Potu, *La Convention de Berne*, pag. 64 e nota 1.

(3) Cfr. n. 1891, pag. 645 e seguente.

(4) Cfr. *Le droit d'auteur*, 1910, 61 e seguenti.

(5) Cfr. per es. il discorso tenuto dal Müller, presidente della Società dei librai austro-ungheresi, nella seduta del 24 gennaio 1908. « Con diverse misure, ad es. con trattati particolari, l'Austria perverrà ad intendersi col maggior numero dei paesi dell'Unione, *sicchè noi perverremo in tal modo a godere, per così dire, della maggior parte dei benefici della Convenzione di Berna, senza dovere adempiere alcune disposizioni di questa, che sono onerose per la nostra nazione* ».

Cfr. *Le droit d'auteur*, 1908, 53 e seg.; Potu, *La protezione delle opere cinematografiche secondo la Convenzione di Berna, riveduta a Berlino nel* 1908 (trad. Stolfi, Napoli 1914), pag. 17 e seguenti.

(6) Cfr. Renault, *Relazione alla Convenzione di Berlino* (*Actes* citati,

**1909**. Per il sistema della territorialità sono protette tutte le opere pubblicate nel territorio dello Stato, anche se ne siano autori gli stranieri. Fondato su ragioni giuridiche convincenti, è adottato in quasi tutti gli Stati dell'Unione, e anche da molti Stati non unionisti (1). Però, contro tale sistema si obbietta, che esso non è applicabile alle opere inedite; che queste, alle quali viene data la nazionalità del paese cui l'autore appartiene per cittadinanza o domicilio, cangerebbero nazionalità, per il fatto dell'edizione in altro paese (2); che infine è pura finzione dare alle opere la nazionalità del paese di prima edizione.

**1910**. Non mancano Stati che proteggono le opere degli stranieri domiciliati, dovunque siano pubblicate (3). Inoltre tale sistema è stato patrocinato dalla Delegazione francese, e conta autorevoli sostenitori (4).

La teoria suddetta si fonda sul principio, che domicilio e cittadinanza non sempre coincidono, e che mentre il primo è un rapporto locale, la seconda è un rapporto sociale (5). Però oramai è riconosciuto, che la unicità del domicilio non risponde alla realtà pratica ed è pura finzione giuridica, tant'è che il Codice civile germanico ha ammesso che si possa avere il domicilio *in più luoghi* simul-

---

pag. 236; *Archiv. diplomat.*, vol. CXVI, pag. 198). Anche WAUWERMANS, al Congresso di Neuchâtel dell'Associazione internazionale, nel 1907, rilevava che in tal modo si sarebbe creato, per tali opere, un premio di esportazione.

(1) Stati unionisti: Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, Lussemburgo, Paesi Bassi, Svezia, Svizzera. Il sistema è adottato implicitamente anche da Haïti e dalla Spagna.

Stati non unionisti: Austria, Brasile, Chilì, Finlandia, Islanda, Messico, Nicaragua, Russia, Salvador, Siam, Stati Uniti d'America, Turchia, Ungheria.

Cfr. POTU, *La Convention de Berne*, pag. 67 e nota 1.

(2) Così il *Martirio di S. Sebastiano* di GABRIELE D'ANNUNZIO, rappresentato al teatro dello Châtelet, nel 1911, doveva considerarsi italiano, rispetto alla Convenzione, fino a che non è stato edito. Dal giorno della sua pubblicazione è divenuto opera francese.

(3) Belgio, Brasile, Francia, Gran Bretagna, Lussemburgo, Messico, Spagna, Svizzera, Ungheria.

Cfr. POTU, *La Convention de Berne*, pag. 67, nota 1.

(4) Cfr. LYON-CAEN, nello *Annuaire de l'Institut de droit international*, 1895-1894, vol. XIV, pag. 95; nonchè ROQUIN e STRISOWER.

(5) Cfr. N. COVIELLO, *Manuale*, pag. 162 e seguenti.

taneamente (1). In sostanza perciò possono addebitarsi a questa teorica gli stessi inconvenienti che alla dottrina della nazionalità dell'autore.

La proposta quindi non venne accolta, tanto più che si ebbe a rilevare, che la protezione viene concessa in vista della *nazionalità* dell'autore, e che bisogna « établir par des mesures privates l'intérêt des autres nations à adhérer à l'Union ».

**1911.** Le gravi obbiezioni che si muovono contro tutti e tre i sistemi, indussero i delegati della Conferenza di Berna a non adottarne alcuno, ma a preferire un sistema misto, che s'impernia tutto sulla nozione di *pubblicazione* dell'opera, su cui perciò occorre fermarsi.

**1912.** Nella Convenzione di Berna del 1886, sfuggì ai redattori l'enorme importanza del concetto di pubblicazione, epperò non venne determinato nel testo originario. Questo pertanto diede luogo a gravi dubbi, avuto riguardo ai diversi sistemi vigenti secondo le varie leggi interne.

**1913.** La lacuna fu colmata con la Dichiarazione interpretativa di Parigi del 1896, il cui n. 2 suona così: « Per opere *pubblicate*, bisogna intendere le opere *edite* in uno dei paesi dell'Unione. Quindi la rappresentazione di un'opera drammatica o drammatico-musicale, l'esecuzione di un'opera musicale, l'esposizione di un'opera di arte, non costituiscono *pubblicazione*, nel senso degli Atti suddetti ».

**1914.** Adunque, perchè si abbia *pubblicazione*, è richiesta la *edizione*, cioè un fatto costante e permanente, che si possa facilmente constatare e stabilire, in caso di contestazione. A tali requisiti non rispondono la rappresentazione e la esecuzione di opere adatte a pubblico spettacolo, nè la esibizione di opere d'arte, che non hanno i caratteri costanti e permanenti della edizione. Incisivo è al riguardo l'insegnamento che offre una dotta sentenza della Cassazione di Roma (2).

---

(1) § 7. Anche il Codice civile svizzero, mentre dispone che nessuno possa avere contemporaneamente il suo domicilio in più luoghi, aggiunge che « questa disposizione non si applica al domicilio di affari » (Art. 23).

(2) Sentenza 10 ottobre 1896 (*Le droit d'auteur*, 1897, 20).

Negli stessi sensi si erano pronunziati il pretore di Livorno, 2 aprile

Deve adunque trattarsi di vera e propria *edizione*, perchè si è ritenuto che solo questa divulga e mette l'opera alla portata di tutti, e in ogni tempo, non in occasioni isolate; solo per essa si può ritrovare l'opera e farne uso, e la sfera della sua azione non è limitata nè da tempo nè da luogo.

**1915.** Partendo da tale concetto, riesce agevole risolvere le varie difficoltà a cui dànno luogo alcune forme speciali di pubblicazione.

E in primo luogo, si pensi alle menzioni: « Stampato come manoscritto »; « Fuori commercio »; « *Als Manuskript gedruckt* »; « *Als Manuskript vervielfältig* », ecc. Se davvero l'autore abbia fatto imprimere poche copie dell'opera, per averne più facilmente il giudizio dagli amici, e non le abbia messe in commercio, l'opera deve essere considerata ancora come inedita (1).

**1916.** Lo stesso bisogna dire delle copie manoscritte o dattilografate di un'opera teatrale, nell'intento di poterle presentare a parecchi direttori di teatro, perchè ne prendano visione, e decidano se debbano o non rappresentarla (2). E lo stesso si deve dire delle copie manoscritte di pezzi musicali, alle quali ricorrono talvolta gli stessi autori, in vista dell'enorme costo della riproduzione litografica.

**1917.** Egualmente non può aversi pubblicazione, nel senso della Convenzione, nel fatto della *impressione* dell'opera, che non sia seguìta dalla esposizione in vendita e dalla vendita (3). Certo non occorre proprio che ci sia un editore, che compia questi ultimi atti. Basta che vi provveda l'autore, a mezzo di librai, o anche segnando sul libro o sulle

---

1896 (*I diritti d'autore*, 1896, 38; *Le droit d'auteur*, 1896, 83), e il Tribunale di Livorno, 14 luglio 1896 (*I diritti d'autore*, 1896, 100, con *Nota* di Rosmini; *Le droit d'auteur*, 1896, 157).

Per la differenza tra il diritto internazionale e l'interno, vedi *retro*, n. 795, pag. 73 e seguenti.

(1) Cfr. al riguardo, Trib. federale svizzero, 15 dicembre 1898 (*Le droit d'auteur*, 1899, 100); Trib. di Lussemburgo, 19 luglio 1912 (*Ibid.*, 1913, 67); Corte di appello di Lussemburgo, 28 febbraio 1913 (*Ibid.*, 1913 69); nonchè, per tutta questa materia, la diligente ed acuta trattazione del Potu, op. cit., n. 118 e seg., pag. 82 e seguenti.

(2) Cfr. Cass. Vienna, ottobre 1898 (*Le droit d'auteur*, 1898, 140).

(3) Cfr. Trib. corr. Périgueux, 19 giugno 1889 (*Le droit d'auteur*, 1889, 128, con *Nota* di Touchard; *Pataille*, 1889, 226).

incisioni dell'opera artistica (1) il suo indirizzo, e mettendolo in casa sua a disposizione del pubblico.

**1918.** La Conferenza di Berlino ha adottato sostanzialmente il sistema stabilito a Parigi, apportandogli solo un'aggiunta, relativamente all'opera architettonica. Infatti l'art. 4, al. 4, dispone: « Per opere *pubblicate* bisogna, *nel senso della presente Convenzione* (2), intendere le opere *edite*. La rappresentazione di un'opera drammatica o drammatico-musicale, la esecuzione di un'opera musicale, la esposizione di un'opera d'arte e *la costruzione di un'opera di architettura* non costituiscono pubblicazione.

**1919.** Nessuno potrà contestare che il concetto adottato sia artificioso e incongruente, specie per le opere artistiche (3). Sarebbe infatti bastato, per raggiungere i fini che la Convenzione si proponeva, adottare la formola suggerita dal Kohler (4): equivalere, cioè, alla *pubblicazione*, per le opere di arte figurativa, la loro esposizione pubblica *permanente*, e per le opere di architettura, la loro edificazione in paese unionista ». Tale formula avrebbe dato alla pubblicazione un carattere permanente e incontrovertibile, e non avrebbe costretto l'autore a passare per l'intermediario di riproduzioni, effettuate con procedimenti diversi da quelli ai quali aveva destinata l'opera.

**1920.** Ma qualunque cosa si pensi al riguardo, è certo che la Convenzione di Berna ha adottato il seguente sistema misto:

*a*) Quanto alle opere non ancora pubblicate, fu adottato il sistema della nazionalità dell'autore: la Convenzione, cioè, protegge tutte le opere inedite degli autori unionisti;

---

(1) Per le opere artistiche, più che per le letterarie, è frequente il caso dell'autore, che si fa editore della sua opera. Cfr. Potu, op. citata, n. 125, pag. 88.

(2) Ciò significa che il sistema adoperato è imperativo solo nelle relazioni tra i paesi unionisti, ma non tocca e non abroga i diversi sistemi accolti nelle leggi interne. È noto infatti che l'Italia e l'Inghilterra hanno un concetto assai più largo della pubblicazione.

(3) Infatti esso si adatta assai meglio alle opere letterarie che alle artistiche.

Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., pag. 92 e seguenti.

(4) *Das Urheberrecht an Werken der Literatur and Kunst*, pag. 415. Cfr. anche al riguardo, Röthlisberger, *Die Ergebnisse der Berliner Urheberrechtskonferenz vom* 1908 *im sichte Kohlerscher Forschung* (nei *Festgabe* in onore di Kohler, pag. 500 e seg.).

*b*) Quanto alle opere pubblicate per la prima volta nel territorio dell'Unione, fu adottato il sistema della nazionalità dell'opera: la Convenzione, cioè, protegge tutte le opere pubblicate nel suo territorio (1), siano esse di autore unionista o non unionista. La sola differenza tra queste due categorie consiste in questo: che, per le opere di autore unionista, la protezione spetta *all'autore*; per quelle invece di autore non unionista, la protezione spetta *all'editore*.

*c*) Le opere pubblicate in un paese diverso da quello a cui appartiene l'autore, godono del trattamento nazionale puro e semplice, e non di quello convenzionale.

*d*) Infine la Convenzione ha sancito espressamente, che la proprietà intellettuale trapassa anche agli aventi causa dell'autore, di qualunque nazionalità essi siano.

**1921.** Adunque, fino a che l'opera rimane inedita, essa ha la nazionalità dell'autore, e, come tale, viene protetta dalla Convenzione. Tale disposizione regola la situazione giuridica dei diritti di autore unionista in paese diverso dal suo: ad es. quali diritti un autore italiano gode, sulle sue opere inedite, in Germania, in Francia, ecc. Non considera invece i diritti di cui l'autore unionista gode nel suo paese, essendone lasciata la determinazione alle leggi interne.

Questo criterio, non a torto censurato (2), è stato adottato dall'Unione. Sicchè, per es., il *Martirio di S. Sebastiano* di Gabriele d'Annunzio, fino a che non è stato pubblicato (3), fino a che, cioè, era considerato opera inedita di autore italiano in altro paese dell'Unione, ha goduto da una parte del trattamento della legge di importazione; dall'altra dei diritti specialmente accordati dalla Convenzione, nel caso in cui la detta *lex fori* accordava protezione minore di quella convenzionale. Detta infatti l'art. 2: « Gli autori appartenenti ad uno dei paesi dell'Unione godono, negli Stati

(1) Basta che l'opera sia *edita* nel territorio dell'Unione, da un editore che abbia in tale territorio uno stabilimento principale e durevole. Perciò questa clausola di prima pubblicazione non corrisponde alla clausola di fabbricazione della legge degli Stati Uniti di America (*manufacturing clause*), sulla quale vedi *retro*, n. 1869, pag. 633 e seg.

(2) Cfr. Potu, *La Convention de Berne*, n. 96 e nota 4, pag. 70.

(3) Agli effetti della Convenzione, la rappresentazione e l'esecuzione di un'opera drammatica, musicale o drammatico-musicale non costituiscono pubblicazione. Vedi *retro*, n. 1912 e seg., pag. 659 e seguenti.

diversi da quelli del paese di origine dell'opera, per le opere... non pubblicate..., dei diritti che le leggi rispettive accordano attualmente o accorderanno in seguito ai nazionali, nonchè dei diritti specialmente accordati dalla Convenzione ».

**1922**. La regola suddetta presenta però qualche difficoltà, specie per i paesi che non adottano un concetto di pubblicazione, perfettamente conforme a quello della Convenzione (1).

**1923**. Quanto poi all'inconveniente derivante dal cambiamento di nazionalità, si è d'accordo nel ritenere, che si debba guardare alla nazionalità che aveva l'autore nel momento della lesione del suo diritto (2). Infine, per il caso di doppia nazionalità di due Stati unionisti, può trovarsi un argomento analogico nel disposto dell'alinea 3 di questo articolo, che si debba avere riguardo alla legge dello Stato che accorda minore protezione. Che se poi si tratti di una doppia nazionalità, di uno Stato unionista e di uno non unionista, si ritiene generalmente doversi avere riguardo alla legge dello Stato unionista (3).

**1924**. Per chiarire il sistema applicabile alle opere pubblicate per la prima volta nell'Unione, occorre distinguere le diverse ipotesi che si possono verificare.

**1925**. *a*) Se un autore unionista pubblica l'opera nel suo paese, godrà su di essa, nel suo paese, del trattamento nazionale, giusta le legislazioni interne; negli altri Stati, del trattamento della *lex fori*, e dei maggiori diritti specialmente accordati dalla Convenzione.

**1926**. *b*) Nel caso che un autore unionista abbia pubblicato per la prima volta la sua opera non nel suo, ma in altro Stato, anch'esso faciente parte dell'Unione, egli

---

(1) Cfr. al riguardo, POTU, op. cit., *passim*, il quale nota opportunamente che le difficoltà sorgono a causa del differente concetto di pubblicazione. Mentre, ad es., per la legge inglese (articolo 1, al. 3), « l'edizione di fotografie e incisioni di opere di scultura e di opere di architettura non sarà considerata come costituente pubblicazione di tali opere »; secondo l'opinione dominante, la Convenzione ammette il sistema contrario.

(2) Cfr. POTU, *La Convention de Berne*, pag. 71 e gli autori citati nella nota 1.

(3) POTU, op. cit., pag. 73 e gli autori citati nella nota 1.

godrà del trattamento nazionale nel paese della prima pubblicazione, e sarà protetto dalla Convenzione in tutti gli altri paesi, compreso quello di cui è cittadino. Essendo, per es., stato pubblicato in Francia il *Martirio di S. Sebastiano* di Gabriele D'Annunzio, esso deve essere considerato come opera francese, e quindi godrà del trattamento nazionale in Francia; del convenzionale negli altri Stati, compresa l'Italia, e cioè godrà in questi dei diritti concessi ai nazionali dalla *lex fori*, e dei maggiori diritti imperativamente e specialmente accordati dalla Convenzione (1).

Siccome però la Convenzione non attua che un *minimum* di protezione, nei casi suddetti l'autore potrà reclamare nel suo paese il trattamento nazionale, se questo gli è più favorevole, e se la legge interna protegge le opere di tutti i nazionali, dovunque siano state pubblicate, all'interno o all'estero (2).

**1927.** *c*) Se autori non unionisti pubblicano per la prima volta la loro opera nel territorio dell'Unione, l'*editore* di essa ha diritto al trattamento convenzionale. Occorre però che si tratti di editore che abbia lo stabilimento in uno Stato unionista (3). Quindi non basta una semplice succursale di una Casa editrice, la cui sede principale sia in uno Stato non unionista (4). E non basta nemmeno che si segni

---

(1) Ciò non risulta con molta chiarezza dalla formula dell'art. 2, ma è stato ritenuto concordemente dalla dottrina di tutti i paesi, sicchè si è avuto cura di dichiarare, che la più precisa formula adottata nel 1908 dall'Atto di Berlino, non ha nulla innovato. Cfr. la *Memoria* del Governo tedesco; la *Relazione* Renault, e il *Rapporto* Reinach, riportati dal Potu, op. cit., pag. 74 e seguenti.

(2) Tale è il caso del Belgio, della Danimarca, della Francia, della Germania, ecc. Vedi *retro*, n. 1854 e seg., pag. 629 e seguenti.

(3) Non occorre che l'editore sia cittadino unionista.

Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., pag. 88, e i numerosi autori da lui citati nella nota 2.

(4) Tale principio è stato più volte applicato.

Il Trib. civ. della Senna, con sentenza 4 maggio 1908 (*Journ. du droit intern. privé*, 1909, 167), ha dichiarato che la *Vedova allegra* di Lehar, Léon e Stein, non aveva diritto al trattamento convenzionale, perchè la Casa editrice di Lipsia, che l'aveva pubblicata, era una semplice succursale di una ditta viennese. Egualmente il Tribunale dell'Impero tedesco, con sentenza del 6 marzo 1909 (*Le droit d'auteur*, 1910, 8), ha rigettato l'azione per traduzione illecita, intentata dal celebre umorista Mark Twain per alcune sue novelle, perchè la Casa editrice di Londra era semplice commissionaria di quella di New York, sicchè trattavasi di opera americana e non inglese.

sulla copertina il nome di un editore dell'Unione, poichè occorre una pubblicazione *seria e non fittizia*, o, come la definì la Commissione inglese del 1910, « *bona fide and not merely technical* » (1).

Questa disposizione è stata oggetto di vive critiche, perchè, mentre era intesa ad assicurare agli editori unionisti la edizione di opere degli autori non unionisti (2), è riuscita di fatto a non consigliare nuove accessioni all'Unione.

**1928**. Quanto poi alle opere inedite di autore non unionista, non spetta alcuna protezione. Però, nel caso che l'autore non unionista sia collaboratore con un autore unionista di un'opera che formi un tutto indivisibile, sicchè non sia possibile separare quale parte spetti a lui e quale all'autore unionista, un'autorevole dottrina (3) ritiene che egli goda della protezione convenzionale. A me pare invece che, anche in tal caso, nessuna protezione gli spetti, e che essa debba concedersi al solo autore unionista sull'insieme dell'opera (4). Che se le singole parti dell'opera in collaborazione possano separarsi, non vi è dubbio che soltanto l'autore unionista gode la protezione convenzionale, sulla parte di opera che è sua creazione.

**1929**. *d*) Se poi un'opera di qualsiasi autore, unionista o non unionista, sia pubblicata simultaneamente in due Stati dell'Unione, con rigore affatto singolare, è stabilito che essa goda della protezione *più breve* (5).

---

(1) Cfr. RENAULT, *Rapport à la Conférence de Berlin* (*Actes* citati, n. 241), e POTU, op. cit., pag. 89.

(2) Cfr. al riguardo, POINSARD, *La propriété artistique et littéraire et la Conférence de Berlin*, 1908 (*Annales des sciences politiques*, 1910, 229 e seg.); POTU, op. cit., pag. 76, nota 3. Si noti però che questa non può rassomigliarsi alla *manufacturing clause*, richiesta dagli Stati Uniti di America, perchè non occorre che l'opera sia proprio stampata, incisa, litografata materialmente nel territorio dell'Unione, ma solo che un editore che ha nell'Unione uno stabilimento effettivo, si incarichi della pubblicazione e della messa in vendita dell'opera. Essa perciò potrebbe essere anche confezionata materialmente fuori l'Unione, purchè venga edita nel territorio di questa.

(3) ALLFELD, *Kommentar zu den Gesetzen vom 14. Juni 1901*, pag. 274; KOHLER, *Autorrecht*, pag. 224; RÖTHLISBERGER, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 142.

(4) Conforme, POTU, op. cit., pag. 77, nota 1.

(5) A tale rigore si può del resto ovviare facilmente, ritardando, sia pure di qualche giorno, la pubblicazione, nel paese che accorda la protezione più breve.

**1930.** Che cosa debba intendersi per *simultaneità*, è controverso.

Vi è chi ha sostenuto che debba aversi riguardo non al *giorno*, ma all'anno della messa in vendita, argomentando dall'art. 5 della Convenzione, che faceva partire il termine relativo al diritto di traduzione dal 31 dicembre dell'anno della pubblicazione (1). Ma non vi è ragione per applicare per analogia questo testo singolare.

Altri ritengono che debbasi avere riguardo non alla messa in vendita, ma alle operazioni dirette all'edizione dell'opera (2). Certo, un semplice accidente può modificare la data di prima pubblicazione fissata dall'autore o dagli editori, sopratutto se i due paesi sono molto distanti tra loro; secondo la Convenzione, edizione e pubblicazione sono sinonimi; l'art. 35, al. 3, in fine, della legge inglese 16 dicembre 1911 prescrive una differenza di quattordici giorni o più, per non aversi la simultaneità. Ma tutto questo non basta per dare alla Convenzione un significato diverso da quello che il senso letterale e logico delle parole manifestano. Infatti gli autori e gli editori possono ben provvedere ad evitare gli accidenti di cui sopra, o a eliminarne gli effetti, e la disposizione di una legge interna non può modificare il senso di una prescrizione del Trattato di unione.

Sono perciò di avviso, che si debba avere riguardo al *giorno* della messa in vendita (3) dell'opera. Nè le difficoltà di prova, diretta a stabilire tale simultaneità, possono avere alcun peso nella determinazione di essa.

**1931.** Le antiche convenzioni dichiaravano che la loro protezione doveva estendersi anche ai mandatari legali e convenzionali e agli aventi causa dell'autore, di qualunque nazionalità fossero.

La Convenzione di Berna, per semplificazione, non parlò dei mandatari; ma siccome si era disputato nella pratica, se

---

(1) Così Darras, in un Rapporto presentato al Congresso dell'Associazione letteraria ed artistica, tenutosi a Milano nel 1902.

(2) Cfr. Potu, op. cit., pag. 81.

(3) Questa è la dottrina dominante. Cfr. Kohler, *Urheberrecht*, pag. 396; Röthlisberger, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 121, § 4; *Reichsgericht*, 3 dicembre 1897 (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Civilsachen*, vol. XL, pag. 109; *Le droit d'auteur*, 1898, 45).

nella parola *autori* fossero compresi anche gli aventi causa, l'art. 2 ne fece espressamente cenno. Ma non è chi non veda la perfetta inutilità di tale aggiunta. Infatti, anche senza di essa, nessuno avrebbe certo sostenuto che, essendo nato un diritto sul capo di un autore, esso si estinguesse col passare ad altre persone. Nel diritto moderno è così ferma l'idea della continuità della persona, che, nella parola *autore*, debbono indubbiamente ritenersi compresi anche i suoi aventi causa. Del resto, la proprietà intellettuale non è strettamente personale, e, almeno in quanto riguarda il suo contenuto economico, può essere trasferita a titolo universale o particolare (1).

Gli aventi causa dell'autore godranno adunque dei diritti di questi, anche in ciò che si riferisce alle loro opere inedite (2).

**1932.** Anche secondo la Convenzione riveduta a Berlino, nel 1908, vi è differenza tra autori unionisti e non unionisti (3).

**1933.** *a*) *Autori unionisti.*

L'Amministrazione tedesca osservò, che l'alinea 1° dell'art. 4 era male redatto. Per le opere inedite e per quelle pubblicate nello Stato cui appartiene l'autore, è certo che questi gode negli altri Stati del trattamento unionista. Ma se abbia pubblicato l'opera sua in altro Stato dell'Unione, gode in questo del trattamento nazionale, e nel proprio paese dell'unionista, perchè la sua opera ha acquistata la nazionalità del paese della prima pubblicazione. L'opera di un italiano edita in Germania si considera tedesca, e le si applica in Germania la legge tedesca, in Italia la protezione unionista.

---

(1) Vedremo che tale aggiunta fu soppressa nell'Atto di Berlino, che compì in tal modo l'opera di semplificazione iniziata a Berna.

(2) Tale è l'opinione dominante. Cfr. Potu, op. cit., pag. 95, e gli autori da lui citati nella nota 2.

(3) Fin dal *Rapporto* del Renault, pag. 242, si notava che, per ragioni di tecnica giuridica, si sarebbero dovute riunire in un unico articolo le disposizioni degli art. 5 e 6 della Convenzione. Lo stesso hanno ripetuto il Reinach, *Rapport à la Chambre française*, pag. 20, e il Wauwermans, *Rapport à la Chambre belge*, pag. 31.

Ora, se su tale soluzione tutti erano di accordo, l'articolo, che sopra si è riferito, non era chiaro, epperò è stato modificato come segue: « Gli autori appartenenti a un paese dell'Unione, godono nei ***paesi diversi da quelli di origine dell'opera***, per le loro opere, sia non pubblicate, sia pubblicate per la prima volta in un paese dell'Unione, dei diritti che leggi rispettive accorderanno in seguito ai nazionali, nonchè dei diritti specialmente accordati dalla presente Convenzione ». Si è aggiunto inoltre l'art. 5, che prescrive: « Gli appartenenti ad un paese dell'Unione, che pubblicano per la prima volta le loro opere in altro paese dell'Unione, hanno, in questo ultimo paese, gli stessi diritti degli autori nazionali ».

**1934**. La Delegazione belga, pure dichiarando di non poter prendere l'iniziativa di formulare due modificazioni alla Convenzione, tendenti:

1° alla soppressione dell'obbligo della prima pubblicazione nel territorio dell'Unione;

2° all'unificazione della durata del diritto,

ne assegnava le ragioni in una grave Memoria (1).

L'obbligo della pubblicazione dell'opera nel territorio dell'Unione, si osserva in detta memoria, si spiega con l'idea adottata negli antichi trattati, secondo la quale l'autore straniero al paese in cui reclama la protezione convenzionale non può godere in questo paese di diritti più estesi, nè di durata più lunga di quelli a lui assicurati nel paese di origine. Ma ora che si è riconosciuto che il diritto alla protezione convenzionale prende la sua origine nella creazione dell'opera e non nel fatto della sua pubblicazione; ora che si è voluto proclamare l'indipendenza dell'opera dal paese di origine, bisogna lasciare libero l'autore di pubblicare l'opera nel paese, ove sono meglio soddisfatti i suoi interessi materiali e morali, perchè solo allora si potrà dire che egli sia esclusivo padrone del frutto del suo lavoro. Inoltre le modificazioni in argomento avrebbero rappresentato un passo decisivo verso la internazionalizzazione della proprietà intellettuale — mi si passi la brutta parola,

---

(1) *Actes*, pag. 192 e seg. Si legga però nel *Droit d'auteur*, 1910, 76, l'acuta critica a tale Memoria.

che risponde però ad un concetto pieno di attrattive e di simpatie —, ad ottenere la quale sarebbe stato necessario unificare soltanto la durata del diritto in tutti i paesi della Unione.

**1935.** La Conferenza non mancò di discutere le modificazioni proposte, che furono nel suo seno illustrate da uno tra i migliori giuristi belgi, il De Borchgrave. Parve però che la Convenzione fosse già abbastanza liberale, e che non era inopportuna la prescrizione, che la pubblicazione dell'opera dovesse avvenire nel territorio dell'Unione, per aspirare alla protezione convenzionale, perchè la regola contraria avrebbe avuto per risultato di favorire gli editori dei paesi non unionisti, e di non spingere, aggiungo io, i detti Stati ad accedere all'Unione.

**1936.** Proseguendo l'esame delle modificazioni della Convenzione, bisogna ricordare che il concetto di pubblicazione è rimasto il medesimo, e che, per completare la enumerazione dei fatti che non costituiscono pubblicazione, si è aggiunto loro la costruzione dell'opera architettonica, che importa un concetto corrispondente all'esposizione dell'opera d'arte (1). S'intende perciò che l'opera architettonica è pubblicata, soltanto allorchè ne viene fatta una edizione per mezzo della litografia, della incisione, ecc. (2).

**1937.** Venne altresì stabilito che, nel caso di pubblicazione contemporanea avvenuta in uno Stato non unionista e in uno unionista (es. Vienna e Roma), se quest'ultima non sia fittizia, deve ritenersi come prima pubblicazione, e darà la nazionalità all'opera, la quale perciò sarà considerata italiana.

**1938.** b) *Autori non unionisti.*

Relativamente agli autori non unionisti, la Conferenza

---

(1) Vedi *retro*, n. 1918, pag. 661.

(2) La Delegazione italiana fece però rilevare, che tale definizione è obbligatoria soltanto nei rapporti internazionali, e che essa non potrà valere a derogare ai diversi principî, per avventura ammessi dalle leggi interne o dalla giurisprudenza. Di tale dichiarazione si è valsa la Commissione preconsultiva inglese: cfr. *Bleu Book*, pag. 2 e 8.

È noto poi che il Kohler, fin dal 1907, ha sostenuto che debba assimilarsi alla pubblicazione la esposizione pubblica permanente dell'opera d'arte e la edificazione dell'opera architettonica.

di Parigi eliminò un grave inconveniente della Convenzione di Berna, e mise gli autori al posto degli editori (1).

**1939.** Tuttavia l'art. 3 dell'Atto addizionale era formulato male. Dicendo infatti che l'autore non unionista, che avesse fatto pubblicare per la prima volta la sua opera in uno dei paesi dell'Unione, godeva della protezione convenzionale, sorgeva il dubbio che egli godesse di questa, e non del trattamento nazionale, anche nel paese di origine dell'opera.

**1940.** Alla Conferenza di Berlino si fu di accordo, di applicare agli autori non unionisti il medesimo principio che agli unionisti: che, cioè, la prima pubblicazione desse all'opera la carta di cittadinanza. E ad eliminare ogni dubbio al riguardo, si stabilì nell'art. 6: « Gli autori non appartenenti ad un paese dell'Unione, che pubblicano per la prima volta le loro opere in uno di questi paesi, godono, in questo paese, dei medesimi diritti degli autori nazionali, e, negli altri paesi dell'Unione, dei diritti accordati dalla presente Con-

---

(1) L'articolo 3 dell'Atto addizionale venne redatto nella formula seguente:

« Gli autori non appartenenti ad uno dei paesi dell'Unione, *ma che avranno pubblicato o fatto pubblicare, per la prima volta, le loro opere letterarie o artistiche in uno di questi paesi*, godranno, per tali opere, della protezione accordata dalla Convenzione di Berna e dal presente Atto addizionale ».

Adunque, nei casi suddetti, l'autore non unionista gode della protezione convenzionale, senza che si tenga conto della sua legislazione nazionale.

L'Amministrazione tedesca aveva, in un'acuta Memoria, rilevato a quali difficoltà si prestasse aver conferito un diritto proprio all'editore, ed avere messo costui al posto dell'autore.

Fu facile quindi accordarsi sulla formula proposta, che, mentre non offendeva i diritti personali dell'autore, non lo obbligava nemmeno a ricorrere ad un editore, potendo egli farsi editore di sè stesso. E alla obbiezione che, in tale guisa, gli autori non unionisti potevano godere dei medesimi diritti degli unionisti, la Commissione rispose che, se la garenzia è identica per le opere pubblicate, essa resta assicurata esclusivamente agli autori unionisti, relativamente alle opere non pubblicate, e anche a quelle che si considerano tali, a norma della interpretazione, che la dichiarazione interpretativa ha dato alla parola pubblicazione. Si aggiunse infine, che questa generosità era degna dei principî elevati che dominano la Convenzione, e che potrebbe finire per avere un effetto analogo a quello che ebbe il provvedimento, col quale la Francia accordò, nel 1852, senza alcuna condizione, la protezione alle opere pubblicate fuori del suo territorio.

venzione ». Così la Conferenza di Berlino non ha ripudiato il principio generoso della Conferenza di Parigi, ed ha lasciato le medesime differenze tra la protezione accordata agli autori unionisti, e quella ai non unionisti.

**1941**. Per altro questa generosità non ha vinto la resistenza degli Stati non unionisti, ad aderire all'Unione (1).

**1942**. *Protocollo addizionale di Berna.*

Per iniziativa dell'Inghilterra, la quale vedeva mal volentieri che il Canadà si ritirasse dall'Unione, il 20 marzo 1914 fu segnato a Berna un Protocollo addizionale all'Atto di Berlino, col quale furono autorizzati i paesi aderenti all'Atto del 1908, a limitarne la portata, riguardo agli autori non unionisti, che benificierebbero della protezione accordata dagli art. 4 e 6 di tale Atto (2).

**1943**. Invero per effetto di esso (n. 1) « allorchè un paese straniero all'Unione non protegga in modo sufficiente le opere degli autori unionisti, le norme della Convenzione del 13 novembre 1908 non possono arrecare alcun pregiudizio, in qualunque modo, al diritto che appartiene allo Stato unionista di restringere la protezione delle opere i cui autori

---

(1) Infatti gli Stati Uniti d'America, la Russia, l'Austria-Ungheria, la Grecia, ecc., ne rimangono fuori tuttora, per secondare l'ingiustificato e ingiusto desiderio dei loro editori; perchè mentre i russi, gli austriaci, come GORKI (Cfr. App. Milano, 1° giugno 1908), RABEL, ecc., possono godere della Convenzione, pubblicando le loro opere in Germania o in Inghilterra, gli autori tedeschi o inglesi vedranno impunemente riprodotte e tradotte le loro opere in Austria e in Russia, senza avere il diritto di muoverne doglianza. Un ventennio di generosità non ha prodotto alcun frutto. Epperò sarebbe stato opportuno far sentire il peso di una condizione ugualmente svantaggiosa agli Stati non unionisti, e sarebbe anche utile seguire l'esempio francese. Quella Società degli autori, avendo percepiti dall'*Opéra* i diritti sulla rappresentazione del capolavoro del russo MOUSSORGSKI, *Boris Godounor*, in lire 15.000, ha dichiarato di trattenere presso di sè la somma, fino a che la Russia avesse acceduto alla Convenzione di Berna, o avesse stipulato con la Francia un Trattato per la protezione, in entrambi i paesi, della proprietà intellettuale. Cfr. DELZONS, *La propriété artistique et littéraire et la Conférence de Berlin* (*Revue des Deux Mondes*, 1908, pag. 669 e seguenti).

(2) Cfr. al riguardo, *Le nouveau protocole additionnel à la Convention de Berne revisée en* 1908 (*Le droit d'auteur*, 1914, 79 e 93); POTU, opera citata, pag. 264.

sono, al momento della prima pubblicazione di esse, soggetti o cittadini del detto paese straniero, e non sono domiciliati effettivamente in un paese dell'Unione ».

**1944**. Adunque, per potere emanare tali disposizioni restrittive, occorre:

*a*) che lo Stato in cui odio sono dettate, non protegga sufficientemente le opere dei suoi autori;

*b*) che gli autori danneggiati da tali norme restrittive siano, al momento della prima o della simultanea pubblicazione, cittadini del paese straniero, in cui odio sono emanate le disposizioni restrittive;

*c*) che essi non siano domiciliati *effettivamente* in uno Stato dell'Unione (1).

**1945**. Il n. 2 del Protocollo prescrive, che il diritto di prendere le misure restrittive in argomento appartiene anche ai possedimenti di oltre mare dei paesi unionisti (2).

Le misure restrittive di cui nei numeri precedenti non potranno però avere effetto retroattivo e violare i diritti acquisiti dagli autori, prima dell'entrata in vigore delle limitazioni suddette (n. 3).

Infine, nei n. 4 e 5, si provvede alla notifica delle restrizioni e alle addizioni al Protocollo suddetto.

**1946**. *Opere protette* (3).

L'art. 4 della Convenzione del 1886 prescriveva: « La espressione *opere letterarie e artistiche* comprende i libri, opuscoli e ogni altro scritto, le opere drammatiche o drammatico-musicali con o senza parole, le opere di disegno, pittura, scultura, incisione, le carte geografiche, i piani, schizzi e lavori plastici relativi alla geografia, alla topografia, all'architettura o alle scienze in generale; infine ogni

---

(1) Tali misure restrittive riguardano tanto l'art. 4, quanto l'art. 6 della Convenzione. Ma nota opportunamente il Potu, op. cit., pag. 264, che il Protocollo non ha preveduto, a proposito dell'art. 6, la situazione dell'opera in paesi diversi da quelli della prima pubblicazione.

(2) E quindi anche al Canadà, che risente gli inconvenienti della vicinanza degli Stati Uniti d'America, i quali proteggono assai limitatamente, e con restrizioni eccessive, gli autori stranieri.

(3) Art. 4 e 6 della Convenzione di Berna del 1886; n. 2 del Protocollo di chiusura; art. 2 e 3 della Convenzione riveduta del 1908.

produzione qualsiasi del dominio letterario, scientifico o artistico che potesse essere pubblicata con qualunque modo di impressione o di riproduzione ».

**1947**. A sua volta l'articolo 1 del Protocollo di chiusura stabiliva: « Relativamente all'art. 4, è stabilito che quei paesi dell'Unione nei quali non è rifiutato alle opere fotografiche il carattere di opere artistiche, si obbligano ad ammetterle, a partire dall'entrata in vigore della Convenzione conchiusa in data odierna, al beneficio di queste disposizioni. Essi d'altronde non sono tenuti a proteggere gli autori delle suddette opere che nella misura in cui la loro legislazione permette di farlo, salvo i Trattati internazionali esistenti o da stipulare.

« È convenuto che la fotografia autorizzata di un'opera d'arte protetta gode, in tutti i paesi dell'Unione, della protezione legale, nel senso della detta Convenzione, per tanto tempo quanto dura il diritto principale di riproduzione di quest'opera stessa e nei limiti delle convenzioni private tra gli aventi diritto ».

**1948**. Come è noto, alcune leggi interne non concedono protezione a qualche opera protetta nell'art. 4. In tal caso, potrà lo straniero invocare il trattamento convenzionale nei paesi di importazione, e per le opere suddette, per le quali i nazionali non godono di alcuna protezione?

Quantunque tale questione non fosse espressamente risoluta e non si trovassero nei lavori preparatori argomenti validi in favore dell'una piuttosto che dell'altra soluzione, si ritiene generalmente l'affermativa. Infatti non si comprenderebbe, perchè mai sarebbe stata sancita, nell'art. 1 del Protocollo di chiusura, la protezione facoltativa per le fotografie.

Averlo fatto espressamente per queste, lascia supporre che, fuori di tale categoria, tutte le altre opere dell'ingegno debbano essere obbligatoriamente tutelate. Ciò per altro risponde ad uno degli scopi della Unione, che tende ad esercitare notevole influenza sullo svolgimento e sulla riforma delle leggi interne.

Il fatto che i paesi di importazione debbano proteggere gli stranieri, per opere per le quali i nazionali non godono nel loro paese di alcuna protezione, li indurrà a modificare

le leggi interne, nel senso della parificazione dei nazionali agli stranieri (1).

**1949.** Ma *quid juris* del caso inverso? Se l'opera, cioè, non è protetta nel paese di origine e non è di quelle cui la Convenzione accorda un *minimum* di protezione, sarà protetta nei paesi di importazione, le cui leggi proteggano lo stesso genere di opere?

Generalmente si è ritenuto la negativa (2). Non essendo stato sancito, nella Convenzione di Berna, il principio della indipendenza dei diritti dal paese d'origine, ne deriva che le opere acquistino una specie di stato civile, che le segue nei paesi di importazione. E poichè esse non sono protette nel paese di origine, non possono esserlo nemmeno nel paese di importazione.

**1950.** L'art. 4 sopra riportato ha fatto nascere il dubbio, se l'enumerazione delle opere dell'ingegno in esso contenuta dovesse ritenersi limitativa. Induceva alla interpretazione più rigorosa l'ultima parte dell'articolo: « *infine* ogni produzione qualsiasi del dominio letterario, scientifico o artistico *che potesse essere pubblicata con qualunque modo di impressione o di riproduzione* ». Ma bene a ragione è prevalsa l'opinione contraria, che può vantare l'autorità della Cassazione di Francia (3). Unica indagine riserbata al giudice è che si tratti di opera dell'ingegno, che cada sotto la tutela della legge sulla proprietà intellettuale e non di legge affine, giusta i principî già esaminati (4).

**1951.** Ma, quantunque la dottrina e la giurisprudenza si siano oramai orientate sotto questo punto di vista, la

---

(1) Cfr. sul tema, specialmente, POTU, *La Convention de Berne*, pag. 95 e seg.; RÖTHLISBERGER, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 148 e seguenti.

Vi è però da dubitare della soluzione accolta, per quei paesi, come l'Inghilterra, la Svezia e la Norvegia, nei quali i Trattati internazionali, in tanto hanno valore, in quanto sono stati incorporati nelle loro leggi interne.

(2) Cfr. per tutti, POTU, *La Convention de Berne*, pag. 108; RÖTHLISBERGER, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 154.

(3) Sentenza 15 giugno 1899 (*Droit d'auteur*, 1899, 147; *Journal du droit international privé*, 1899, 818; *Dalloz*, 1900, I, 81; *Pataille*, 1899, 81; *Sirey*, 1901, I, 303). Anche la dottrina segue generalmente la detta opinione. Cfr. POTU, *La Convention de Berne*, pag. 99, e gli autori da lui citati nella nota 3.

(4) Vedi sopra, cap. III, n. 526 e seg., pag. 355 e seguenti.

imprecisa formola dell'articolo in esame ha fatto nascere gravi dubbi intorno alla tutelabilità di alcune opere che non sono in esso espressamente menzionate.

Così è per le *cromolitografie* (1). In alcuni paesi esse sono ritenute e tutelate come opere artistiche. In altri sono protette come produzioni industriali (disegni di fabbrica), epperò si sono viste generalmente negare ogni protezione, quando non si siano per esse adempiute le formalità prescritte da entrambe queste leggi (2).

**1952.** Nell'Atto addizionale di Parigi, l'art. 2 della Convenzione di Berna fu oggetto di vive dispute, e il 1° alinea di esso è stato modificato come segue, dal n. 1 dell'art. 1: « Gli autori appartenenti ad uno dei paesi dell'Unione, o i loro aventi causa, godono negli altri paesi, per le loro opere, sia non pubblicate, sia pubblicate per *la prima volta* in uno di questi paesi, dei diritti che le leggi rispettive accordano o accorderanno in seguito ai nazionali ».

Con la modificazione adottata, si volle precisare quello che del resto già risultava dallo spirito e dal testo della Convenzione di Berna: che, cioè, debba trattarsi di opera pubblicata per *la prima volta* in uno dei paesi dell'Unione (3).

Nella dichiarazione interpretativa, si sancì che doveva intendersi per *pubblicazione* l'*edizione* dell'opera in uno dei paesi dell'Unione (4).

---

(1) Cfr. Foà, *La Convenzione di Berna e le cromolitografie tedesche* (*I diritti d'autore*, 1900, 161).

(2) Vedi Potu, *La Convention de Berne*, n. 150, pag. 103 e seguenti.

(3) Dall'essersi richiesto, che la prima pubblicazione sia avvenuta nel territorio dell'Unione, risulta che, se la edizione venga eseguita in un paese che è fuori dell'Unione, e sia poi messa in vendita da una succursale della Casa editrice, che abbia sede entro l'Unione, ciò non basta per ritenere adempita la condizione della Convenzione. Cfr. al riguardo la sentenza emessa dal Trib. civile della Senna, il 4 maggio 1908 (*Droit d'auteur*, 1909, 58), e quella emessa dal Trib. dell'Impero tedesco, il 6 marzo 1909 (*Geistiges Eigentum*, del 15 ottobre 1909, 17).

(4) Quindi la rappresentazione di un'opera drammatica o drammatico-musicale, l'esecuzione di un'opera musicale, l'esposizione di una opera d'arte, non costituiscono *pubblicazione*, nel senso degli Atti suddetti. E ciò attua la maggiore differenza tra gli autori di Stati unionisti, e coloro che non appartengono a paesi che fanno parte della Unione. Se pure questi ultimi abbiano fatto rappresentare il loro dramma o eseguire la loro sinfonia; e se pure abbiano esposta la loro statua o il loro quadro per la prima volta in un paese dell'Unione, non

**1953.** Nella Convenzione riveduta del 1908 furono dedicati alle opere protette gli art. 2 e 3, che giova riprodurre:

« Art. 2. L'espressione ***opere letterarie ed artistiche*** comprende ogni produzione del dominio letterario, scientifico od artistico, qualunque sia il modo o la forma della riproduzione, come: i libri, opuscoli ed altri scritti; le opere drammatiche o drammatico-musicali, le opere coreografiche e le pantomime, la cui messa in scena è fissata per iscritto od altrimenti; le composizioni musicali, con o senza parole; le opere di disegno, pittura, architettura, scultura, incisione e litografia; le illustrazioni, le carte geografiche; i piani, schizzi e lavori plastici relativi alla geografia, alla topografia, all'agricoltura od alle scienze.

« Sono protetti come opere originali, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera originale: traduzioni ed adattamenti, riduzioni di musica ed altre riproduzioni trasformate di un'opera letteraria od artistica, come pure le raccolte di differenti opere.

« I paesi contraenti sono tenuti ad assicurare la protezione delle opere qui sopra menzionate.

« Le opere di arte applicata all'industria sono protette, in quanto permetta di farlo la legislazione interna di ciascun paese ».

« Art. 3. La presente Convenzione si applica alle opere fotografiche ed alle opere ottenute con un processo analogo alla fotografia. I paesi contraenti sono tenuti ad assicurarne la protezione ».

Come si rileva dagli articoli trascritti, la protezione convenzionale è stata estesa a qualsiasi opera letteraria, scientifica o artistica, secondo la esemplificazione contenuta negli articoli sopra riferiti. Però l'Atto di Berlino ripartisce le

---

potranno invocare la tutela della Convenzione. Occorre che il dramma o la sinfonia siano editi entro il territorio dell'Unione; che il quadro, la statua, siano stati riprodotti, perchè gli autori non unionisti siano protetti. Invece gli autori unionisti possono invocare la protezione in argomento, anche se abbiano fatto soltanto rappresentare o eseguire la loro opera, o ne abbiano tenuto una pubblica lettura, ecc. Si noti però che anche per essi la *prima pubblicazione* deve avvenire in un paese dell'Unione: sicchè non avrebbero diritto alla tutela della Convenzione, se, pure avendo fatto rappresentare il dramma nel territorio dell'Unione, lo avessero fatto pubblicare in uno Stato non unionista.

opere dell'ingegno in due categorie: quelle a cui la protezione è assicurata da tutti gli Stati contraenti, anche se non prevista in modo esplicito dalle leggi interne; quelle a cui la protezione è subordinata all'esistenza di particolari disposizioni protettive.

**1954.** *A) Prima categoria: opere protette obbligatoriamente.*

La prima categoria comprende tutte le opere dell'ingegno, protette obbligatoriamente dalla Convenzione.

Essa poi si suddivide a sua volta in due gruppi, e cioè in opere originali e in elaborazione di opere altrui.

**1955.** *A') Opere originali.*

Abbastanza numeroso è il gruppo delle opere originali, poichè la Convenzione è stata animata da spirito molto liberale, e ha seguìto generalmente i progressi delle leggi più progredite e i voti della dottrina.

**1956.** *a) Opere di architettura.*

La Convenzione del 1886 proteggeva soltanto i piani, gli abbozzi e le opere plastiche relative all'architettura (art. 4) (1), non la costruzione delle opere architettoniche.

**1957.** Nella Conferenza di Parigi non si era potuto affermare la protezione incondizionata delle opere di architettura (2).

---

(1) Come si è visto (vol. I, n. 347, pag. 206, e n. 352, pag. 211), la Norvegia rimane legata da questo articolo, per quanto riguarda le opere di architettura. Lo stesso deve dirsi della Svezia.

(2) L'Amministrazione francese proponeva aggiungere le opere di architettura e le fotografie a quelle enumerate nell' art. 4. I delegati inglesi e tedeschi dichiararono di non potere accettare la proposta, perchè le rispettive leggi interne proteggevano soltanto i piani e i disegni architettonici, e non si voleva fare agli stranieri una posizione migliore che ai nazionali. Poichè non fu possibile vincere tale opposizione, si adottò, per le opere di architettura, il sistema dell'Unione ristretta. Detta infatti il n. 1 dell'art. 2 *a*: « Nei paesi dell'Unione, nei quali la protezione è accordata non solo ai piani di architettura, ma anche alle stesse opere di architettura, queste opere sono ammesse al beneficio delle disposizioni della Convenzione di Berna e del presente Atto addizionale.

**1958.** Nella Conferenza di Berlino fu presentata, dalla Amministrazione tedesca, proposta tendente ad assicurare il trattamento convenzionale alle opere architettoniche. E poichè la proposta fu accolta, tali opere vennero incluse nella enumerazione dell'art. 2. Questo però non significa che qualunque costruzione debba essere protetta, perchè è chiaro che essa debba avere il requisito richiesto per la tutelabilità delle opere dell'ingegno, e cioè l'impronta della personalità dell'autore. Una costruzione banale e priva di qualsiasi impronta personale non può perciò aspirare alla protezione nè della legge interna, nè della Convenzione internazionale (1).

**1959.** *b*) *Opere coreografiche e pantomime.*

La Convenzione di Berna non regolò le opere in argomento; ma il 1° comma dell'art. 2 del Protocollo di chiusura le ammise alla protezione, solo se le leggi interne le avessero comprese tra le drammatico-musicali (2-3).

**1960.** Alla Conferenza di Berlino, l'Amministrazione tedesca, ritenendo fosse giunto il momento di estendere alle opere coreografiche e alle pantomime la protezione convenzionale, ne fece analoga proposta, a condizione però che la loro azione fosse fissata *per iscritto* (*Schriftwerke*). E a fondamento di tale proposta addusse la ragione, che tali opere variano secondo il capriccio degli autori e degli attori, sicchè sarebbe difficile dimostrare in giudizio che è avvenuta la loro rappresentazione abusiva.

**1961.** La Delegazione italiana, pure accedendo alla proposta aggiunta, ebbe ad osservare che la Convenzione non era la sede opportuna, per risolvere la questione di prova,

---

(1) A conferma di ciò fu citata, in seno alla Conferenza, la sentenza del Tribunale di Liegi, 7 giugno 1902 (*Le droit d'auteur*, 1902, 118).

Cfr. del resto quanto ho scritto nei n. 544 e seg., vol. I, pag. 376 e seguenti.

(2) La ragione di tale limitazione è stata ricercata nel fatto, che la protezione di opere, non fissate in libretti, disegni, ecc., poteva dar luogo a difficoltà, specie rispetto alla prova, e nei rapporti internazionali, il che avrebbe dato luogo a contestazioni ardue e dispendiose.

(3) Tale disposizione vige con la Svezia e alcuni possedimenti inglesi autonomi.

la quale deve essere lasciata all'apprezzamento dei giudici di merito, e che l'azione delle opere coreografiche e delle pantomime può essere, anzi spesso è fissata per mezzo di disegni o di altri mezzi, che non costituiscono scritto, e che pure dànno la certezza, che è necessaria nei giudizi.

**1962.** L'ultima obbiezione dei delegati italiani venne riconosciuta esatta. Quindi, perchè nessuno ebbe a rilevare che in tal modo la questione di prova veniva tramutata in questione di formalità sostanziale, si dichiararono protette « le opere coreografiche e le pantomime, la cui messa in iscena è fissata per iscritto o altrimenti » (1).

**1963.** c) *Fotografie.*

È interessante, agli effetti dei progressi realizzati dalla Convenzione, la storia della protezione delle fotografie.

**1964.** Alla Conferenza di Berna, due opposte tendenze si manifestarono in contrasto. Da una parte i delegati dei paesi, le cui leggi interne assimilavano le fotografie alle opere artistiche, richiesero per esse la tutela convenzionale. Dall'altra la Delegazione tedesca insistette in senso contrario, perchè la legge del 1870 non le proteggeva. Dopo vivace dibattito, fu stabilito, nell'articolo 1 del Protocollo di chiusura, che le opere fotografiche potessero invocare la tutela della Convenzione, soltanto nei paesi che riconoscessero loro il carattere di opere artistiche (2), e non

---

(1) Tali sono infatti le trascrizioni in linguaggio coreografico, previamente stabilito e facile ad intendersi dagli specialisti della materia; le riproduzioni per mezzo di una *film* cinematografica, di un disegno o di ogni altro procedimento, che non costituisce uno scritto [Cfr. al riguardo, la *Relazione* del RENAULT (*Actes* citati, pag. 231)].

L'aggiunta adottata a Berlino ha esercitato influenza nelle legislazioni interne. Essa infatti è stata adottata dalla Germania (legge 22 maggio 1910, art. 1, al. 1), e dall'Inghilterra (legge 16 dicembre 1911, art. 35, al. 1, § 3). Hanno poi sancito la protezione delle opere coreografiche, senza alcuna riserva, la legge di Liberia, del 22 dicembre 1911 (art. 2), e quella danese, del 1° aprile 1912 (art. 2 *a*).

(2) L'articolo in argomento che contiene una restrizione all'art. 2 della Convenzione, ha formato, secondo il DROZ, tra gli Stati aderenti una Unione ristretta. Vedi però *contra*, ESPERSON, op. cit., pag. 80.

Sui vantaggi del sistema delle Unioni ristrette, il RENAULT, op. cit., pag. 228, osserva acutamente che « il tempère les inconvénients d'une Union imposant la même limite à tous ces membres, de telle sorte que les idées particulières d'un petit groupe arrêteraient l'ensemble... ».

potessero invocarla, nemmeno nei paesi che le proteggevano con legge speciale (1-2).

**1965.** Con l'Atto addizionale di Parigi, del 1896, fu realizzato un notevole progresso. Venne disposto, cioè, che le fotografie dovessero godere della protezione convenzionale, in tutti i paesi unionisti, nei quali fosse loro concessa una qualunque protezione, sia pure in una legge speciale, e se anche non fossero protette nel paese di origine (3).

**1966.** La Conferenza di Berlino non ha creduto opportuno assimilare senz'altro le fotografie alle opere d'arte, ma ha ripreso l'esame della controversia, ponendo come punto di partenza il voto del 1896. Così ha realizzato un altro progresso, adottando la prima parte di tale voto. Si è cioè prescritto, che le fotografie *debbono* essere protette in tutti gli Stati dell'Unione, anche se le leggi interne non le considerino opere artistiche, o non accordino loro protezione speciale, ed anche se non siano state per esse adempiute le formalità che fossero prescritte nel paese di origine.

Purtroppo però non è stata soddisfatta la seconda parte del voto della Conferenza di Parigi, accordando, cioè, alle fotografie almeno quindici anni di protezione dalla loro pubblicazione, come proponeva il Congresso di Mayence (4).

---

(1) Così è avvenuto per la Svezia, in cui la fotografia è tutelata dalla legge speciale del 28 maggio 1897: l'arresto reale degli 8 luglio 1904 non l'ha compresa tra le leggi applicabili agli autori unionisti, i quali perciò non godono in Isvezia di alcuna protezione per le loro fotografie.

(2) Si noti che non fu certo opportuno non determinare la durata della proprietà intellettuale su tali opere, stante la diversità della protezione nei singoli paesi.

(3) Art. 2, n. I, *B*.

Inoltre la Conferenza emise il voto che, in tutti i paesi dell'Unione, fossero protette le opere fotografiche o quelle ottenute con procedimenti analoghi, e che la durata della protezione fosse di almeno quindici anni.

(4) Ecco come il Renault, nella sua Relazione (*Actes de la Conférence de Berlin*, pag. 235), ha esposto le ragioni, per le quali tale parte del voto non venne accolta: « Des objections diverses ont été faites, soit quant au délai, soit quant au point de départ, et, malgré le grand intérêt qu'il y aurait à avoir une durée uniforme pour la protection internationale des photographies, on a dû garder le silence sur ce point, ce qui indique, comme il sera expliqué plus loin, que l'on pourra dans chaque pays, se prévaloir du délais admis par la législation nationale, sans que la protection puisse être exigée pour un temps plus long que dans le pays d'origine ».

Certo questo rappresentava un termine medio tra il sistema della protezione ordinaria e quello di cinque anni, adottato dai paesi Scandinavi e dalla Svizzera, e di dieci anni, adottato dal Giappone e dalla Germania. Ma di fronte ai vantaggi derivanti dalla protezione obbligatoria di tali opere, non occorre guardare tanto per il sottile. Sicchè, per gli Stati unionisti, le fotografie hanno diritto al trattamento del paese in cui invocano la protezione, senza che questo possa avere durata superiore a quella accordata dal paese di origine dell'opera.

Quanto poi alle riproduzioni fotografiche di opere altrui, esse saranno o non lecite, secondo i principî generali. E se anche la riproduzione si limiti ad una figura di una *film* cinematografica, varranno i principî relativi alla contraffazione parziale.

**1967**. *d*) *Articoli di giornali*.

La tutela internazionale degli articoli di giornali ha dato luogo ai più vivaci contrasti. Ciò si deve essenzialmente al fatto, che assai difficile ne è il regolamento giuridico, sia per la diversa natura delle varie specie di articoli, sia perchè, oltre che dei diritti dell'autore, occorre tener conto dell'interesse del pubblico a seguire le polemiche in materia politica ed amministrativa.

**1968**. Nel disegno della Convenzione del 1884, la materia era regolata come appresso:

« Gli articoli estratti da giornali o da raccolte periodiche pubblicati in uno dei paesi dell'Unione potranno essere riprodotti, in originale o in traduzione, negli altri paesi dell'Unione.

« Tale facoltà però non si estenderà alla riproduzione in originale o in traduzione, dei romanzi in appendice dei giornali (*romans-feuilletons*) o degli articoli di scienza o d'arte. Sarà lo stesso per gli articoli di qualche estensione, estratti da giornali o da raccolte periodiche, allorchè gli autori o gli editori avranno espressamente dichiarato, nel giornale o nella stessa raccolta ove li avranno fatti comparire, che essi ne vietano la riproduzione.

« In nessun caso l'interdizione stipulata nel paragrafo precedente si applicherà agli articoli di discussione politica ».

**1969.** Nel testo definitivo dell'art. 7 della Convenzione, su proposta della Delegazione norvegese, non venne riprodotta la parte riguardante i *romans-feuilletons*, che la Delegazione francese voleva parificati espressamente alle altre opere dell'ingegno, spiegando così meglio il concetto del disegno del 1884. Si ritenne però bastasse la semplice soppressione di tale parte, e quindi si conservò il sistema della menzione di riserva, contro il quale più volte è sôrta l'Associazione internazionale. Così l'art. 7 venne redatto come segue:

« Gli articoli di giornali o di raccolte periodiche pubblicati in uno dei paesi dell'Unione *possono essere riprodotti*, in originale o in traduzione, negli altri paesi dell'Unione, *a meno che gli autori o editori non l'abbiano espressamente vietato* (1). Per le raccolte può bastare che l'interdizione sia fatta in un modo generale, in testa a ciascun numero della raccolta.

« *In nessun caso questa interdizione si potrà applicare agli articoli di discussione politica o alla riproduzione delle notizie del giorno o dei fatti diversi* ».

**1970.** Con tale disposizione era assai incerto, se i *romans-feuilletons* e le novelle fossero nel dominio esclusivo dell'autore.

Da una parte si poteva rilevare che, giusta le regole generali di interpretazione, non bastava che i redattori della Convenzione avessero in mente una cosa, quando ciò non risultava dalla legge.

Dall'altra si poteva rilevare che per tali opere sussistono gli stessi motivi addotti per gli articoli di giornale; e si poteva inoltre addurre la interpretazione autentica, fornita dall'Atto addizionale di Parigi.

**1971.** La norma in argomento è stata interpretata nel senso, che debba trattarsi di articoli di piccola estensione, e destinati ad avere breve vita, come quella del giornale.

---

(1) Il Berizkgericht (Tribun. di distretto) di Saint-Gall fece corretta applicazione di tale principio, con sentenza 30 settembre 1896 (*Le droit d'auteur*, 1897, 142).

Non occorre una formula sacramentale di riserva, nè che sia redatta in varie lingue: basta che sia nella lingua in cui è scritto l'articolo. Cfr. lo studio: *De la mention de reserve*, pubblicato nel *Droit d'auteur*, 1908, 30; nonchè App. Londra, 6-7 maggio 1908 (*Ibid.*, 1908, 79).

Perciò è stato deciso, che non entrano nella disposizione dell'articolo in esame le opere letterarie pubblicate a parte, e poi riprodotte in qualche giornale, anche senza la menzione di riserva (1).

Inoltre non possono comprendersi nella disposizione dell'art. 7 le opere artistiche pubblicate nei giornali, per es. disegni, fotografie, ecc. Siccome la Conferenza ha per iscopo di *estendere*, non di *limitare*, i diritti degli autori (2), non si può dare alla norma in disputa significato più esteso di quello che la sua formola letterale dimostra (3).

Si aggiunga, che l'art. 7 non autorizza la pubblicazione a parte degli articoli di giornale, ma solo quella che avviene da giornale a giornale (4).

**1972**. Giova infine notare, che all'art. 7 si poteva fare il rimprovero, di avere negata qualunque protezione agli articoli di discussione politica e alle informazioni telegrafiche, mentre i primi sono la parte più attraente dei giornali, e le seconde costano spesso enormi sacrifici di tempo e di denaro. Sarebbe stato perciò opportuno, se non addirittura necessario, tutelare dalla pirateria le principali attrattive dei giornali moderni, il che si è in gran parte ottenuto nelle successive revisioni della Convenzione (5).

---

(1) Cfr. Trib. di Copenaghen, 26 settembre 1904 (*Le droit d'auteur*, 1905, 33), Reichsgericht tedesco, 14 febbraio 1905 (*Ibid.*, 1905, 112).

(2) Cfr. al riguardo Renault, *Relazione presentata a Berlino* (*Actes* citati, pag. 251).

(3) Cfr. in senso conforme, Trib. di Cristiania, 18 settembre 1906 (*Le droit d'auteur*, 1907, 53).

(4) La questione si presentò alla Commissione del 1885, nel cui Rapporto è scritto: « Il a aussi été admis qu'il ne serait pas licite de reproduire sous forme de recueils, par exemple, une série d'articles ayant paru dans le même journal ».

Senonchè si omise di parlarne nell'art. 7. Ciò non ostante, tale è stata l'interpretazione generalmente seguita, perchè, con la pubblicazione a parte viene a mancare la ragione della legge.

E a conferma di tale interpretazione si può anche ricordare, che il Renault, nella *Relazione presentata alla Conferenza di Parigi* del 1906 (*Actes*, pag. 171), scrive: « La Commission pense que bien que cela ne soit pas dit, la reproduction qui peut avoir lieu en l'absence de réserve est la reproduction dans d'autres journaux ou recueils. On ne pourrait publier, sans le consentement de l'auteur, un volume composé d'une série d'articles ».

(5) Si ricordi che avendo la Norvegia, nel ratificare l'Atto di Berlino, fatto riserve per questa materia, nei suoi rapporti vige l'articolo suddetto.

**1973.** Con l'Atto addizionale del 1896 (1), per i romanzi di appendice e le novelle, pubblicati in giornali e riviste, si riconobbe espressamente all'autore o all'editore il diritto di riproduzione e di traduzione, senza obbligo di espressa menzione di riserva. Invece per gli altri articoli contenuti nei giornali, la mancanza del divieto dava facoltà di riprodurli in altri giornali, a condizione però che se ne citasse la fonte, e, secondo l'opinione più accreditata, anche il nome dell'autore (2). Infine il divieto non poteva essere applicato agli articoli che più interessano la collettività: e cioè a quelli di discussioni politiche, alle notizie del giorno, e ai fatti diversi.

**1974.** La norma dell'ultimo comma dell'articolo surriferito non è esente da censura.

Essa infatti sembra giustificata per le novelle del giorno e i fatti diversi, sia perchè si rimane in sostanza generalmente fuori della proprietà intellettuale (3); sia per l'interesse del pubblico, ad essere informato di ciò che avviene nel mondo.

Ma quanto agli articoli di discussione politica, la cosa procede diversamente. Già nelle relazioni delle Commissioni delle Conferenze di Berna e di Parigi, si era proposto di dividerli in due categorie: — gli articoli relativi alla *politica del giorno*, e quelli riguardanti *questioni politiche e di eco-*

---

(1) Art. 1, IV. L'art. 7 avrà il tenore seguente:

« I romanzi di appendice e le novelle, pubblicati nei giornali o raccolte periodiche di uno dei paesi dell'Unione, non potranno essere riprodotti, in originale o in traduzione, negli altri paesi, senza l'autorizzazione degli autori o dei loro aventi causa.

« Sarà lo stesso per gli altri articoli di giornali o di raccolte periodiche, allorchè gli autori o editori avranno espressamente dichiarato, nel giornale o nella raccolta stessa nella quale li avranno fatti apparire, che ne interdicono la riproduzione. Per le raccolte, basta che il divieto sia fatto in maniera generale in testa ad ogni numero.

« In mancanza di divieto, la riproduzione sarà permessa, a condizione che se ne indichi la fonte.

« Il divieto non potrà applicarsi in alcun caso agli articoli di discussione politica, alle notizie del giorno o ai fatti diversi ».

(2) Cfr. la *Relazione* del Renault (*Actes* citati, pag. 171).

(3) Si ricordi però che la sistematica riproduzione di tali articoli da un giornale è repressa come concorrenza sleale. Vedi sopra n. 1643 e seg., pag. 547 e seg.; e negli stessi sensi, Renault, *Relazione* (*Actes* citati, pag. 252).

*nomia sociale* —, e di disporre che soltanto i primi potessero essere riprodotti liberamente. Tale proposta era certo ragionevole, perchè gli articoli riguardanti questioni politiche e di economia generale presentano il carattere richiesto per la tutela della legge in disputa, e avrebbero dovuto quindi essere compresi tra gli articoli, di cui nella prima parte della norma in argomento (1).

**1975.** Lunghe e laboriose furono le discussioni, che si svolsero in seno alla Conferenza di Berlino, relativamente agli articoli di giornali, per i quali l'Associazione internazionale invocava a gran voce e giustamente una tutela ben più efficace.

**1976.** L'Amministrazione tedesca proponeva di lasciare senza alcun cangiamento quanto riguardava i romanzi di appendice e le novelle; di assimilare gli articoli di discussione politica agli altri articoli di giornale, e quindi dichiararne permessa la riproduzione, salvo espresso divieto da parte dell'autore; di non potersi interdire la riproduzione delle novelle del giorno e dei fatti diversi, salvo l'obbligo di citare la fonte per quelle novelle del giorno, designate nella loro prima pubblicazione come comunicazioni telegrafiche o telefoniche, allorchè siano riprodotte, integralmente o modificate, nelle ventiquattro ore, costituiscano o non opere protette dalla legge sulla proprietà intellettuale.

**1977.** La Delegazione belga a sua volta presentava una elaborata Memoria alla Conferenza, con la quale proponeva alcune modificazioni alle proposte tedesche, pure approvandole in massima. Proponeva, cioè, di affermare, per i romanzi di appendice, le novelle e gli articoli di qualunque argomento, la pura e semplice applicazione del diritto comune, nell'intento di chiarire il divieto di pubblicarli a parte, senza il consenso dell'autore. Per gli articoli di giornali però introduceva una restrizione (2): partendo dal principio dell'*au-*

---

(1) La critica suddetta è così giusta, che unanimi sono stati i voti dei Congressi della stampa e della « Association littéraire et artistique internationale », per la riforma dell'articolo in esame.

(2) Tale restrizione si voleva limitare alla sola riproduzione da giornale a giornale, non a quella relativa alle raccolte periodiche. Per queste infatti non possono invocarsi le esigenze del giornalismo; nè vi è motivo per regolare le opere letterarie diversamente, secondo che siano state pubblicate isolatamente o in una raccolta periodica.

*torizzazione presunta* da parte dell'autore, il cui interesse richiede la maggiore diffusione dei propri scritti, affermava che potessero essere riprodotti in altri giornali, a meno che i detti articoli non portassero una menzione speciale, che ne vietasse la riproduzione. Infine, per le novelle del giorno e i fatti diversi, che costituiscono delle semplici informazioni di stampa, proponeva si dichiarasse, che non potessero essere oggetto di proprietà intellettuale, e si stabilisse che la loro riproduzione non potesse essere interdetta, che quando costituisse un atto di concorrenza sleale: — con la intelligenza, che debba essere considerata come tale la riproduzione di ogni informazione telegrafica o telefonica, ricevuta da un corrispondente speciale, e designata come tale nella sua prima pubblicazione, se l'informazione venga riprodotta senza indicarne la fonte, o prima che siano passate almeno ventiquattro ore dalla sua pubblicazione.

**1978.** La Delegazione italiana proponeva invece un sistema più radicale: che i romanzi di appendice, le novelle, gli articoli di giornale, compresi in essi quelli di discussione politica, fossero in completo dominio degli autori, senza il cui consenso non potessero essere riprodotti; ma se tale riproduzione avvenisse nelle ventiquattro ore, dovesse esserne citata la fonte.

**1979.** La Delegazione inglese adottava la proposta italiana relativamente ai romanzi di appendice, alle novelle e alle altre opere letterarie o scientifiche, pubblicate nei giornali o nelle raccolte periodiche; proponeva potersi riprodurre gli articoli di discussione politica, a condizione di citarne la fonte, e disporsi lo stesso relativamente alla riproduzione testuale delle novelle del giorno e dei fatti diversi, se nella loro prima pubblicazione fossero state rivestite di forma letteraria.

**1980.** Le singole proposte diedero luogo a lunghe discussioni (1).

---

(1) Esse sono lucidamente riassunte nella *Relazione* del Renault. A mio avviso, rappresenta un grande progresso avere nettamente determinato, se non nella Convenzione, almeno nella *Relazione*, il carattere della riproduzione delle novelle del giorno e dei fatti diversi. Più che di violazione della proprietà intellettuale, siamo di fronte ad un atto di concorrenza sleale, quando le dette notizie non rivestono anche

**1981.** La soluzione accolta dalla Convenzione è contenuta nell'art. 9, il quale comincia col sancire che i romanzi di appendice, le novelle e tutte le altre opere, sia letterarie, sia scientifiche, sia artistiche, qualunque ne sia l'obbietto, pubblicate nei giornali o nelle raccolte periodiche di un paese dell'Unione, non possono essere riprodotte negli altri paesi, senza il consenso degli autori. Adunque l'Atto di Berlino ha estesa la protezione incondizionata a qualunque opera di carattere letterario, scientifico o artistico, pubblicata in un giornale o in una rivista periodica (1).

---

tale forma letteraria, da rivelare la personalità dell'autore e da dargli quindi il diritto di aspirare alla protezione della legge sulla proprietà intellettuale. Ma ciò, si comprende di leggieri, non accade spesso. Nei casi ordinari, l'abusiva riproduzione degli articoli in disputa pone in essere un atto di concorrenza sleale, poichè si viene a sfruttare l'attività dei grandi giornali, i quali, per essere in grado di informare rapidamente i loro lettori di ciò che avviene nel mondo, hanno dei corrispondenti nelle più importanti città all'interno e all'estero; mandano corrispondenti speciali, ove gli avvenimenti lo richiedono, e che seguono finanche le operazioni belliche per terra e per mare, ecc. Usurpare e pubblicare come proprie le informazioni suddette, che costano spesso enormi sacrifici di danaro, e che sono il prodotto di cognizioni tecniche speciali, di imprese arrischiate, ecc., significa commettere atto di concorrenza sleale e togliere ogni ragione a compiere i detti sacrifici, perchè essi sono appunto compensati dal favore del pubblico, che compra uno piuttosto che un altro giornale, secondo che lo sa meglio o peggio informato.

L'importanza di tale specificazione mi fa insistere nel ricordare che la Delegazione belga faceva una notevole osservazione nella sua Memoria. Proponeva, cioè, vietarsi la riproduzione delle informazioni telegrafiche e telefoniche, che sono davvero *dispacci particolari* del giornale, non già quelle che vengono trasmesse dalle Agenzie di pubblicità a tutti i loro abbonati. « Tous les journaux de quelque importance ont avec les agences de publicité des traités qui leur assurent un fond commun d'informations transmises presque au même moment. Ceux qui paraissent les premiers n'auraient evidemment pas le droit de prétendre que les mêmes informations publiés par ceux qui paraissent les derniers leur ont été empruntées et doivent des lors mentionner la source. Il y a là pour tous ceux qui ont traité avec les agences, pour tous le *abonnés*, un domaine commun, qui appartient à tous et à chacun.

« Que quelque journal local, dont le peu d'importance ressort suffisamment du fait même qu'il n'a aucun traité avec aucune agence, vienne y glaner, la chose n'a pas plus d'importance que le journal n'en a lui même. Si, au surplus, l'obligation de citer la source devait s'appliquer à tout ce fond d'informations en quelque sorte *omnibus* que comportent les contrats ordinaires des agences de publicité, il en résulterait plus de difficultés pratiques que n'en valent les intérêts à protéger ».

(1) Si noti che tale estenzione non è stata accettata dalla Danimarca, dalla Norvegia e dai Paesi Bassi.

Prosegue quindi lo stesso articolo a dichiarare che, ad eccezione dei romanzi di appendice e delle novelle, ogni articolo di giornale (1) può essere riprodotto da un altro giornale, se la riproduzione non ne sia stata espressamente interdetta. Tuttavia ne deve essere indicata la fonte (2): e la sanzione di tale obbligo è determinata dalla legislazione del paese, nel quale la protezione è reclamata. Si rilevi altresì, che, conformemente alla vera natura giuridica delle semplici informazioni di stampa, la Convenzione ha stabilito, che la protezione non si applica alle novelle del giorno e ai fatti diversi, sprovvisti di ogni carattere letterario, e che costituiscono delle semplici informazioni di stampa: il che però non esclude l'applicazione dell'azione di concorrenza illecita, se le dette informazioni siano state riprodotte, senza citarne la fonte. Infine si deve notare, che la Convenzione conferisce soltanto un *minimum* di protezione, e che gli articoli degli autori unionisti godono del trattamento più favorevole, che fosse fatto nelle leggi interne, in favore degli stranieri in generale.

**1982.** *e) Opere cinematografiche.*

La protezione delle opere cinematografiche (3) non poteva essere discussa nelle altre Conferenze, perchè solo nel luglio 1895, Skladonowsky presentò al Giardino d'inverno di Berlino il suo apparecchio *Bioscopio*, dal quale è derivato il cinematografo. Questo però ha preso tale sviluppo in pochissimi anni; ha dato occasione a tanti litigi; è di portata internazionale; è infine presumibile sia portato ad ulteriori perfezionamenti, che non poteva la Conferenza di Berlino trascurare di occuparsene.

**1983.** Due vie però le si presentavano: o considerare le opere cinematografiche come una successione di imagini

---

(1) Sono quindi esclusi quelli delle raccolte periodiche, giusta la proposta della Delegazione belga.

(2) Però nemmeno nel testo della Convenzione del 1908 è prescritto, che si debba indicare anche il nome dell'autore, quantunque ciò sia concordemente ritenuto. Cfr. Potu, op. cit., n. 167, pag. 115 e seguenti.

(3) Cfr. al riguardo, Potu, *La protezione delle opere cinematografiche, secondo la Convenzione di Berna, riveduta a Berlino nel* 1908 (*La Corte d'Appello*, 1914, 134).

fotografiche, e accordare loro la protezione concessa alle fotografie (art. 3); ovvero metterle alla stessa stregua delle altre opere letterarie e artistiche, e accordare loro la protezione concessa dall'art. 2.

**1984.** La Conferenza di Berlino ha adottato un sistema misto (1). Ha, cioè, distinto, tra le opere cinematografiche, quelle che, per il loro contenuto, abbiano carattere originale, e quelle che non hanno valore personale. Queste ultime godono della protezione delle opere fotografiche, se sono riprodotte separatamente dalla *film*. Invece le prime sono protette contro ogni forma di riproduzione, allo stesso modo come qualunque opera letteraria o artistica. Ma perchè possano pretendere la protezione assicurata dalla Convenzione, occorre che le opere cinematografiche costituiscano una creazione personale, avente carattere letterario, artistico o scientifico.

L'autore perciò deve non solo aver pensato ad un'azione, ma deve averne combinate le scene e la successione degli episodi, eseguendo così una vera opéra drammatica o artistica.

Ora, dall'essere state le opere cinematografiche comprese tra le letterarie ed artistiche, deriva che non possa limitarsi la loro protezione a quella accordata alle fotografie. Il fatto che le *films* siano una successione di fotografie, non significa nulla, poichè queste non concretano l'opera, ma sono piuttosto da considerarsi come suoi accessorî, come un modo o una forma di riproduzione. Se invece una di queste fotografie si riproducesse a parte, per esempio sopra una car-

---

(1) Ecco l'art. 14 dell'Atto di Berlino: « Gli autori di opere letterarie, scientifiche od artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione e la rappresentazione pubblica delle opere loro, per mezzo della cinematografia.

« Sono protette come opere letterarie od artistiche le produzioni cinematografiche, quando con le disposizioni della messa in scena, o con le combinazioni degli incidenti rappresentati, l'autore abbia dato all'opera un carattere personale od originale.

« Senza pregiudizio dei diritti dell'opera originale, la riproduzione cinematografica di un'opera letteraria, scientifica od artistica è protetta come un'opera originale.

« Le disposizioni che precedono si applicano alla riproduzione od alla produzione ottenuta con qualsiasi altro processo analogo alla cinematografia ».

tolina illustrata, non potrebbe aspirare che alla tutela delle fotografie (1).

**1985.** *f) Cromolitografie.*

Il Congresso dell'Associazione letteraria ed artistica, tenutosi a Napoli nel 1902, per i dubbi sôrti sulla tutelabilità delle cromolitografie, ne aveva patrocinato la espressa menzione. Però tanto l'Amministrazione tedesca, quanto la relazione del Renault (2) e la Conferenza di Berlino hanno ritenuta inutile la proposta, non potendosi dubitare che le opere in argomento siano comprese tra le litografie (3).

**1986.** *g) Opere postume.*

Alla Conferenza di Parigi, su proposta delle Delegazioni francese ed italiana, si era aggiunto all'art. 2 un comma, per dire che le opere postume sono comprese tra quelle protette.

**1987.** Alla Conferenza di Berlino tale comma è stato soppresso. La soppressione però significa soltanto che era inutile la espressa menzione di tali opere, non che non debbano più considerarsi protette. Che le dette opere debbano essere tutelate obbligatoriamente negli Stati dell'Unione, risulta anche dalla considerazione che l'art. 7, alin. 3, ha stabilito la durata della loro protezione. Adunque anche queste opere, come le cromolitografie, sono implicitamente protette (4).

**1988.** *A'') Elaborazione di opere altrui.*

Relativamente alla elaborazione di opere altrui, si è attuato un sensibile progresso, nella forma e nella sostanza della protezione.

---

(1) Cfr. al riguardo, *Le droit d'auteur*, 1909, 79.

(2) Cfr. la sua *Relazione* (*Actes* citati, pag. 230); Potu, op. cit., n. 186, pag. 128 e seg.; Tribunale Genova, 13-16 marzo 1912 (*I diritti d'autore*, 1913, 7; *Le droit d'auteur*, 1913, 103).

(3) Si ricordi però che la proposta non era del tutto inutile, avuto riguardo ai diversi sistemi di protezione, adottati per le cromolitografie dalle leggi interne. Cfr. n. 1951, pag. 674 e seguente.

(4) Cfr. Potu, op. cit., n. 187, pag. 131, che riporta anche la *Relazione* del Renault.

**1989.** Invero la Convenzione di Berna accordava la tutela obbligatoria soltanto alle traduzioni e alle riproduzioni fotografiche, considerandole come opere originali, alla sola condizione che fossero lecite, compiute, cioè, col consenso dell'autore (art. 6).

**1990.** L'Atto di Berlino ha realizzato un grande progresso in questa materia. Ha accordato la protezione obbligatoria a tutte le elaborazioni di opere altrui, anche se non siano protette nel loro paese di origine; ha protetto tali elaborazioni, senza distinguere tra le lecite e le illecite, per non lasciare queste ultime alla mercè di qualunque contraffattore (1).

**1991.** *a*) *Traduzioni* (2).

La Convenzione di Berna del 1886 accorda all'autore il diritto di traduzione per soli dieci anni (art. 5). Inoltre, come si è già rilevato, protegge le traduzioni *lecite* come opere originali, ed accorda loro la protezione degli articoli 2 e 3 (3).

**1992.** Relativamente al diritto di traduzione, la Conferenza di Parigi dispone, nel n. III dell'art. 1, quanto segue:

« Gli autori appartenenti ad uno dei paesi dell'Unione, o i loro aventi causa, godono, negli altri paesi, del diritto esclusivo di fare o di autorizzare la traduzione delle loro opere, durante tutta la durata del diritto sull'opera originale. Tuttavia il diritto esclusivo di traduzione cesserà di esistere allorchè l'autore non ne avrà fatto uso in un termine di dieci anni a partire dalla prima pubblicazione dell'opera

---

(1) Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., n. 189, pag. 132. L'antico sistema era poco logico, perchè nemmeno le traduzioni illecite dovrebbero potere essere contraffatte, avuto riguardo che anche esse possono diventare lecite, sia per posteriore autorizzazione dell'autore, sia perchè venga a cessare il diritto dell'autore sull'opera originale.

(2) Cfr. al riguardo, Foà, *Il diritto di traduzione e le Convenzioni internazionali* (*Riv. di diritto comm.*, 1904, I, 170); Rosmini, *Del diritto di traduzione nei rapporti internazionali, secondo la Convenzione di Berna 6 settembre* 1886 (*Mon. Trib.*, 1888, 149).

(3) Si è però questionato, se spetti al traduttore, e per quanto tempo, il diritto di rappresentazione. Cfr. Röthlisberger, op. citata, pag. 194; *Le droit d'auteur*, 1903, 4.

originale, pubblicando o facendo pubblicare in uno dei paesi dell'Unione una traduzione nella lingua per la quale la protezione sarà reclamata ».

Adunque, nella prima parte dell'articolo, si volle esplicitamente affermare l'assimilazione della traduzione agli altri diritti spettanti all'autore (1). Quindi, sopra istanza della Delegazione inglese, si pose la condizione, che si fosse pubblicata la traduzione entro dieci anni: in caso diverso, il diritto dell'autore si estingue, trascorso tale termine. E si noti che non basta che venga eseguita una sola traduzione, ma occorre che, nel termine di dieci anni, siano state eseguite tante traduzioni, quanti sono i paesi nei quali si invoca la tutela (2).

**1993.** Come si è visto a suo luogo (3), l'Italia ha aderito all'Atto di Berlino, facendo riserva per il diritto di traduzione, per il quale essa resta vincolata agli altri Stati dall'articolo 5 della Convenzione di Berna, modificato dall'articolo 1, III, dell'Atto addizionale di Parigi (4).

**1994.** Come ho già rilevato, la protezione accordata dall'articolo 6 della Convenzione di Berna alle sole traduzioni *lecite* lasciava implicitamente dedurre che potessero essere impunemente riprodotte le traduzioni *illecite*. Eppure, oltre le ragioni già enunciate, giova osservare, che anche le traduzioni illecite suppongono un lavoro personale da parte di chi le ha eseguite, e tale lavoro merita protezione, quan-

---

(1) Ciò fu strenuamente sostenuto dalle Delegazioni della Germania, del Belgio, della Svizzera e della Francia.

(2) Contro tale sistema si è osservato, che il diritto di traduzione, specie rispetto alle opere letterarie e scientifiche, ha la maggiore importanza nei rapporti internazionali; che anche i libri universalmente reputati (es. le *Pandette* del Windscheid, del Dernburg, del Glück) vengono tradotti dopo molti anni; che perciò la limitazione in disputa è assai ingiusta, e grave il danno che produce agli autori. Per i paesi esportatori di opere, era quindi agevole prevedere che, in una futura revisione della Convenzione, si sarebbe sostenuta la completa assimilazione del diritto di traduzione agli altri diritti spettanti all'autore. E ciò tanto più in quanto, dal 1898 in poi, parecchie disposizioni legali e convenzionali hanno adottata tale assimilazione.

(3) Cfr. vol. I, n. 351, pag. 207 e seguenti.

(4) Nella medesima situazione dell'Italia si trovano il Giappone e i Paesi Bassi.

La Svezia è legata dalla Convenzione di Berna del 1886, non avendo ratificato l'Atto di Parigi.

tunque abbia preso come punto di partenza l'opera altrui. Certo il traduttore non potrà portare alcuna lesione al diritto dell'autore, nè impedire che altri traduca la stessa opera; ma è giusto che egli sia garentito, a che nessuno — nemmeno l'autore — si approprî del suo lavoro. Avere affermato tale principio rappresenta quindi un vero progresso attuato dalla Conferenza di Berlino.

**1995**. Inoltre la Conferenza ha parificata completamente la traduzione alle altre facoltà esclusive dell'autore, senza sottoporla ad alcuna condizione.

I tempi per fare ciò parvero maturi. Si rilevò infatti che la Germania, passata in pochi anni dal regime della Conferenza di Berna e da quello dell'Atto addizionale di Parigi al regime dell'assimilazione della traduzione agli altri diritti, aveva potuto costatare che, se era di poco diminuita la *quantità* delle traduzioni, non solo ne era molto migliorata la *qualità*, ma era venuta migliorando la scelta delle opere tradotte (1).

Perciò si sancì l'assimilazione completa del diritto di traduzione agli altri diritti spettanti all'autore, e finanche

---

(1) L'Osterrieth, in una grave Memoria presentata alla Conferenza e riprodotta nel *Droit d'auteur*, 1909, 24 e seg., rileva che prima si traduceva una massa di letteratura di così scarso valore, che veniva denominata *Lesefutter*, e che pure esercitava una seria concorrenza alla produzione nazionale, perchè gli editori preferivano alle opere indigene le straniere, che non costavano nulla. Si aggiunga che, nel regime della libera concorrenza, l'editore che vuole pubblicare la traduzione di un'opera straniera, cerca di offrirla a prezzo basso, per sostenere la concorrenza altrui, e quindi non ne cura troppo la qualità. Quando invece egli può essere sicuro dell'esclusività, e quando l'autore ha il diritto di non vedere fraintesa la sua opera da un *traduttore traditore*, la qualità della traduzione può essere migliore. Nè di regola il prezzo di questa sarà generalmente molto elevato, perchè è noto che le pretese pecuniarie degli autori, per concedere il consenso alla traduzione delle loro opere, sono assai modeste.

Inoltre l'Osterrieth ricorda, a conferma di ciò, una interessante statistica fornita nel 1894 dagli autori svedesi, dalla quale si rileva che, nel sistema di protezione completa, le traduzioni delle opere di De Amicis, Bourget, Gréville, Loti avevano diminuito di prezzo; quelle di Feuillet e di Maupassant non avevano subìta alcuna variazione; quelle di Daudet e di Zola erano aumentate di 25 e 75 centesimi, rispettivamente, per ogni romanzo di 200 pagine.

Cfr. infine i risultati dell'inchiesta, presentata da Klaus Hoel al XXXI Congresso dell'Associazione internazionale (*Le droit d'auteur*, 1909, 94).

i delegati giapponesi non insisterono nella loro proposta, di dichiarare libera la traduzione in giapponese delle opere europee e viceversa (1): proposta fondata sulla considerazione, che vi è una grande differenza etimologica tra il giapponese e le lingue europee, e quindi la libertà di traduzione non può portare alcun pregiudizio agli autori e agli editori delle opere originali. Fu però osservato in contrario, che tale argomento potrebbe farsi valere anche per altre lingue e dialetti europei; e, se si volesse usare a tutti parità di trattamento, si verrebbero addirittura ad annientare i benefizî della Convenzione (2).

**1996.** *b) Adattamenti, riduzioni musicali, trasformazioni di romanzi in dramma, ecc.*

Come nelle traduzioni si riconosce il lavoro personale del traduttore, così l'opera altrui può fornire la base di lavori di elaborazione da parte di altri: quali adattamenti, trascrizioni di opere musicali, trasformazioni di un romanzo, di una novella, di una poesia in lavoro drammatico o viceversa, ecc. Ora, se questa elaborazione dà alla nuova opera carattere originale, è permessa; invece, nel caso contrario, è illecita. Bene perciò la Convenzione di Berna ha prescritto, nell'articolo 10: « Sono specialmente comprese tra le riproduzioni illecite, alle quali si applica la presente Convenzione, le appropriazioni indirette non autorizzate di un'opera letteraria od artistica, designate sotto nomi diversi, come *adattamenti, riduzioni di musica, ecc.*, allorchè non sono che la riproduzione di una tale opera nella stessa forma o sotto un'altra forma, con dei cambiamenti, addizioni o riduzioni, non essenziali, senza presentare, d'altronde, il carattere di una nuova opera originale » (3).

---

(1) Ciò trovasi sancito nel Trattato tra gli Stati Uniti e il Giappone, stipulato il 10 novembre 1905. Vedi *Le droit d'auteur*, 1906, 43.

(2) Cfr. riguardo a questo argomento, Potu, op. cit., n. 247 e seg., pag. 172 e seguenti.

(3) Si noti però che, nel secondo comma dell'art. 10, si è disposto che, nell'applicazione di esso, i Tribunali dei diversi paesi dell'Unione terranno conto, se ne sarà il caso, delle diverse leggi rispettive. Ciò è stato oggetto di giuste censure. Si è infatti rilevato che, in tal modo, si è ammessa la possibilità, che non siano puniti dei fatti, che le leggi

**1997.** L'Atto di Berlino ha conservato sostanzialmente lo stesso principio. Infatti il 2° comma dell'art. 2 prescrive: « Sono protetti come opere originali, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera originale: traduzioni e adattamenti, riduzioni di musica ed altre riproduzioni trasformate di un'opera letteraria ed artistica ».

**1998.** c) *Raccolte di differenti opere.*

Nella Conferenza del 1884, dopo viva discussione, si adottò un articolo, col quale si regolava la riproduzione di frammenti e di brani in opere destinate all'insegnamento o aventi carattere scientifico, o in crestomazie.

Ma nel 1885 i delegati francesi ed inglesi chiesero la soppressione di tale articolo: i primi, per evitare che fossero riprodotti a man salva brani e frammenti dei loro autori, in ispecie di quelle opere che constano di pensieri separati e distinti l'uno dall'altro; i secondi per non inceppare la legislazione interna.

**1999.** Nella Convenzione del 1886, fu deciso di rinviare il regolamento giuridico della materia alle leggi interne o ai trattati particolari, conchiusi o da conchiudere tra i diversi Stati dell'Unione (art. 8) (1).

---

interne considerano leciti, ma che, *in apicibus juris* e secondo le norme della Convenzione, dovrebbero essere ritenuti illeciti. Che se non si dovesse dare tale interpretazione alla norma in argomento, e si potesse quindi considerarla non dannosa, sarebbe certamente inutile, perchè nessuno potrebbe contestare ai Tribunali il diritto di apprezzare la liceità o meno di un'appropriazione indiretta.

(1) Nella *Relazione* del Renault (*Actes* citati, pag. 254), si dice che l'articolo in esame non porta alcun pregiudizio al diritto di estrazione di opere altrui nei commentari, negli studî critici e negli altri lavori scientifici e letterari. Tale questione venne sollevata dalla Delegazione spagnuola, e non fu espressamente risoluta, perchè la Delegazione francese ebbe a dichiarare che, malgrado l'assenza di disposizioni legali concernenti il diritto di citazione nella legislazione del suo paese, questo diritto è stato sempre riconosciuto dalla giurisprudenza del suo paese. Inoltre anche le altre Delegazioni, molte delle quali hanno disposizioni legali in proposito, si associarono a tale dichiarazione, in ciò che concerne i loro paesi rispettivi.

Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., pag. 201 e seg., il quale ricorda che la Conferenza di Berlino non tenne alcun conto del voto formulato dalla Società degli artisti francesi, che si stabilisse non competere il diritto di citazione, rispetto alle opere artistiche.

Il rinvio fu disposto, per eliminare il dubbio, che le leggi interne non fossero applicabili alla materia. Come infatti si è già detto, l'articolo addizionale della Convenzione sancisce l'applicazione dei trattati esistenti, solo in quanto contengono disposizioni *più favorevoli* all'autore. Ora tutto ciò che nei trattati è stabilito, relativamente alle crestomazie, ai libri scientifici o a quelli destinati all'insegnamento, restringe non allarga il diritto di riproduzione spettante all'autore, e quindi non sarebbe stato applicabile, senza l'espressa riserva dell'articolo 8.

**2000.** Alla Conferenza di Berlino, l'Amministrazione tedesca propose che fossero espressamente menzionate, tra le opere protette, le raccolte di differenti autori, che hanno un diffuso mercato internazionale (1). Essendo stata accolta tale proposta, le dette opere vennero espressamente menzionate alla fine del 2° comma dell'articolo 2, e si stabilì, nell'art. 10, che « per quanto concerne la facoltà di fare lecitamente degli estratti da opere letterarie od artistiche per pubblicazioni destinate all'insegnamento od aventi carattere scientifico, o per antologie, restano riservati gli effetti della legislazione dei paesi dell'Unione e degli accordi particolari stipulati o da stipularsi fra essi » (2).

---

(1) Ecco come il RENAULT, *Relazione* (*Actes* citati, pag. 232 e seg.) parla di tale proposta: « Ce que l'on veut protéger, c'est le travail qui a consisté à réunir diverses œuvres suivant un plan plus ou moins ingénieux. Si le plan, si la combinaison constituent une œuvre personnelle, la protection est due indépendamment de la nature des matériaux employés. Ils n'ont pu être empruntés au domaine public; c'est, par exemple, un recueil de morceaux choisis de Voltaire, de Goethe, ou de Schiller. Ils ont pu être empruntés au domaine privé et, alors, pour être faits licitement, le consentement de l'auteur ou des auteurs a été nécessaire et une action en contrefaçon serait possible, s'il n'avait pas été obtenu, mais c'est un autre point de vue ».

Tale proposta era certo conforme ai principî giuridici, che regolano la nostra materia. Invero le raccolte di opere di autori diversi, le cui opere sono ancora nel loro dominio esclusivo, sono lecite o illecite, secondo che sia intervenuto o non il consenso da parte dei singoli autori. Se però esse sono compiute secondo un piano determinato, ciò rappresenta il lavoro intellettuale del compilatore, che merita protezione, se porta l'impronta della personalità di chi lo ha compiuto. Si deve infine lamentare, che non siano state espressamente protette le opere collettive, giusta il voto dell'Associazione degli autori tedeschi.

(2) Giova ricordare, che norme speciali regolano la facoltà di estrarre brani di opere letterarie ed artistiche per pubblicazioni destinate all'in-

**2001.** *d) Riproduzioni fotografiche.*

Le riproduzioni fotografiche di opere altrui sono regolate dall'alin. 2 dell'art. 1 del protocollo di chiusura della Convenzione del 1886, il quale prescrive:

« Si intende che la fotografia autorizzata di un'opera d'arte protetta gode, in tutti i paesi dell'Unione, della protezione legale, nel senso della detta Convenzione, per il tempo per il quale dura il diritto principale di riproduzione di tale opera, e nei limiti delle pattuizioni private tra gli aventi diritto ».

Tale dichiarazione era certamente superflua. Infatti dal principio che il diritto di riproduzione spettante all'autore ne comprende tutte le forme, è chiaro che le riproduzioni fotografiche di opere protette — quali un quadro, una statua, ecc. —, entrano tra le forme di riproduzioni spettanti all'autore; e quindi contro le contraffazioni di tali fotografie può agire l'artista e non il fotografo, a meno che questi non agisca *utendo iuribus causam dantis.*

A ciò si deve, e non certo a non aver voluto togliere la *protezione* a tali opere, se la norma in esame è stata soppressa nell'Atto di Berlino (1).

**2002.** *e) Riproduzioni cinematografiche.*

La Delegazione francese propose di menzionare le riproduzioni cinematografiche tra le opere protette obbligatoriamente, in forza dell'art. 2 (2). Pure adottando il principio

---

segnamento e che abbiano carattere scientifico o per antologie, nelle seguenti leggi: Danimarca, art. 14, L. 1° aprile 1912; Germania, §§ 19 a 21 e 23 a 27, L. 19 giugno 1901, n. 2778; Giappone, art. 30, L. 3 marzo 1899, modificata il 4 luglio 1910; Gran Bretagna, art. 2, L. 16 dicembre 1911; Lussemburgo, art. 13 e 14, L. 10 maggio 1898; Monaco, art. 11, L. 27 febbraio 1889; Paesi Bassi, art. 16, L. 23 settembre 1912; Portogallo, art. 576 Codice civile; Spagna, art. 7, L. 10 gennaio 1879; Svezia, art. 11 e 12, L. 10 agosto 1877, modificata con le leggi 28 maggio 1877 e 19 agosto 1883; Svizzera, art. 11, L. 23 aprile 1883.

(1) Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., n. 195 e seg., pag. 135 e seguenti.

(2) La formula proposta era la seguente: « Les productions du domaine littéraire, scientifique ou artistique, reproduites en projections photographiques ou cinématographiques sont comprises parmi les œuvres littéraires et artistiques; elles jouissent comme telles, sous réserve des droits de l'auteur, de la protection stipulée par la présente Convention ».

— in vista del lavoro intellettuale, che l'adattamento di un'opera al cinematografo richiede —, la Conferenza di Berlino ritenne opportuno inserirlo nell'articolo 14, dedicato al regolamento giuridico della cinematografia.

E si noti che tali riproduzioni godono della protezione della legge, anche se siano illecite. In tale caso infatti esse costituiscono delle contraffazioni, e quindi il loro autore può essere punito, se le pubblichi; ma ciò non autorizza nè il concorrente, e nemmeno lo stesso autore, ad appropriarsi impunemente del lavoro occorso per la riproduzione cinematografica (1).

**2003.** *B) Seconda categoria delle opere protette.*

La seconda categoria comprende le opere di arte industriale, la cui protezione è subordinata alla esistenza di disposizioni protettive delle leggi interne degli Stati unionisti.

**2004.** Si è già notato, che i sistemi adottati dalla dottrina e dalle legislazioni, in merito a tali opere, sono varî (2). Generalmente i giuristi le assimilano alle opere di arte pura (3). Ma vi sono anche leggi e giuristi, che concedono loro la protezione più ristretta delle leggi industriali, perchè le opere di arte pura rappresentano, per usare il linguaggio del Kohler, una *Weltschöpfungsidee;* quelle di arte industriale una *Formgebung* (4). Da tale ultima concezione segue, che si può dubitare, se si debba applicare alle opere di arte industriale la Convenzione relativa alla proprietà intellettuale, ovvero quella relativa alla proprietà industriale.

---

(1) Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., n. 198, pag. 137 e seguenti.

(2) Cfr. vol. I, n. 314 e seg., pag. 179 e seguenti.

(3) Cfr. al riguardo, Osterrieth, *Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*, pag. 21 e seg., Berlin 1903; Potu, op. cit., n. 200 e seg., pag. 138 e seg.; i voti dei Congressi internazionali delle varie Associazioni interessate, dal 1904 in poi. Si aggiunga, che quasi tutte le leggi più recenti seguono tale indirizzo: Lussemburgo, 1898; Giappone, 1899; Francia, 1902; Germania, 1907; Danimarca, 1908; ecc.

(4) Cfr. Kohler, tanto nel *Kunstwerkrecht* (1908), quanto nel *Musterrecht, Geschmacks- und Gebrauchsmusterrecht* (1909); Schirrmeister-Marshal, *Copyright and the Berne Convention* (nel 27th *Report of the International Law Association*, 1912, pag. 573 e seg.). Relativamente alla legislazione, cfr. Inghilterra, art. 23, legge 28 agosto 1907, sui brevetti e sui disegni, e art. 22, legge 16 dicembre 1911, sulla proprietà letteraria; Svizzera, leggi 23 aprile 1883 e 30 marzo 1900.

**2005**. Le gravi divergenze di opinioni e di sistemi, alle quali si è accennato, rendevano assai arduo il còmpito della Conferenza di Berlino.

**2006**. L'Amministrazione tedesca, persuasa che, nè dal punto di vista pratico, nè da quello dottrinale, vi è criterio sicuro per distinguere l'opera puramente artistica dall'opera di arte industriale, propose di proteggere anche queste ultime, dichiarando che si tutelava «... ogni altra produzione letteraria, scientifica ed artistica, *qualunque ne sia il modo della riproduzione* » (1).

**2007**. I Delegati francesi e gli italiani si associarono ai tedeschi, ma proposero una leggiera modificazione nella formula, sostenendo doversi dire che si proteggevano le opere, « *qualunque ne sia il merito e la loro destinazione* »: e ciò allo scopo di evitare per l'avvenire le controversie, che si verificano oggidì davanti ai Tribunali, alcuni dei quali richiedono pregi artistici indiscutibili, per accordare la protezione della legge sulla proprietà intellettuale.

**2008**. Malgrado tali adesioni non fu possibile realizzare la riforma in disputa, a causa dell'opposizione da parte dei delegati inglesi, svedesi e svizzeri (2). Questi infatti osservarono, che la maggior parte delle opere di arte industriale è tutelata, nei varî paesi dell'Unione, dalle rispettive leggi sui disegni e modelli di fabbrica; epperò non possono invocare anche la tutela della legge della proprietà intellettuale. Inoltre lo stato delle leggi interne avrebbe messo i singoli Governi nella impossibilità di aderire alla Convenzione, nel caso che fosse stata accolta la proposta tedesca.

**2009**. La loro opposizione fu invincibile. Si dovette perciò rigettare la proposta, e adottare una soluzione intermedia: cioè stabilire, in articolo separato, la protezione *facoltativa* di tali opere. Così l'ultimo alinea dell'articolo 4 recita: « Le opere di arte applicate all'industria in tanto sono protette, in quanto lo permette la legislazione interna di ogni Stato ».

---

(1) Cfr. al riguardo, Delzons, *L'œuvre de la Conférence de Berlin sur la propriété littéraire et artistique* (*Revue des Deux Mondes*, XLVII, 1908, 679 e seg.).

(2) Si ricordi che le leggi inglesi e svizzere riconoscono alle opere di arte applicata la più limitata protezione delle leggi sulla proprietà industriale.

Ciò significa, che le opere di arte industriale, qualunque sia la protezione di cui godono nel paese di origine, saranno protette come opere artistiche, nei paesi che le considerano tali (1); come disegni e modelli di fabbrica, nei paesi in cui si applica loro non la legge sulla proprietà intellettuale, ma quella dei disegni e modelli; e non saranno protette, nei paesi le cui leggi non accordano alcuna protezione (2). Non è però stipulata alcuna condizione di reciprocità, e la protezione di tali opere nel paese di importazione è affatto indipendente da quella del paese di origine.

**2010.** Il sistema adottato non è certamente giusto, nè dal punto di vista economico, nè da quello giuridico. Infatti, se il paese d'importazione considera le opere suddette come opere di arte industriale, siccome si deve accordare tale protezione, ne deriva che l'Atto di Berlino invade il dominio dell'Unione di Parigi del 1863. Inoltre, col sistema adottato, non si sono eliminate le gravi difficoltà che sorgono per distinguere le opere di arte pura da quelle di arte industriale. Infine i paesi di più larga protezione concedono tutto e nulla ricevono in corrispettivo.

**2011.** Bisogna per altro riconoscere che questo primo passo sulla via della riforma è già abbastanza soddisfacente, e vi è da augurarsi che, in una prossima revisione della Conferenza, si farà un passo ulteriore sulla via del progresso (3).

**2012.** E tanto più l'augurio suddetto appare giustificato, in quanto il sistema adottato riceve generalmente in pratica una estensione, che i suoi propugnatori non ebbero certamente presente.

Infatti di solito le opere di arte industriale sono anonime, perchè prodotte in stabilimenti, ove i modellatori lavorano non per la gloria, ma per il buon nome della fabbrica. Ora, avendo stabilito che la protezione decorre dalla pubblicazione, poichè questa si verifica solo quando l'opera sia edita,

---

(1) Cfr. al riguardo, Renault, *Relazione* (*Actes* citati, pag. 238 e seg.).

(2) Es. Haïti, Liberia, Monaco, Tunisia.

Che questa sia la portata del sistema adottato a Berlino, è pacificamente ammesso dalla dottrina. Cfr. i molti autori accennati da Potu, op. cit., n. 227, pag. 258 e seguenti.

(3) Per ulteriori chiarimenti, cfr. lo studio magistrale pubblicato nel *Droit d'auteur*, 1909, 113 e seg., e 125 e seg., nonchè Potu, op. e loc. citati.

deriva che, *di fatto*, la durata della protezione di tali opere è indefinita. Invero, fino a che dell'opera anonima non sia stata fatta una riproduzione tipografica, litografica, ecc., non si verifica il *dies a quo* della protezione.

**2013.** *Diritti protetti.*

Per fare meglio comprendere l'Atto di Berlino, è utile esaminare anche quanto si riferisce ai diritti riconosciuti all'autore (1). In tale modo si verificherà qualche ripetizione, ma si avrà il vantaggio di esporre con chiarezza l'opera della Convenzione internazionale.

**2014.** I diritti riconosciuti all'autore sono i seguenti:

*a*) Diritto di riproduzione in generale;

*b*) Diritto di traduzione;

*c*) Diritto di rappresentazione e di esecuzione;

*d*) Diritto di elaborazione in generale;

*e*) Diritto di elaborazione e di esecuzione pubblica con gli strumenti di musica meccanici;

*f*) Diritto di riproduzione per mezzo della fotografia e della cinematografia.

**2015.** *a*) *Diritto di riproduzione in generale.*

Tale diritto, importantissimo nei rapporti nazionali, perde di importanza pratica nei rapporti internazionali, per ciò che si attiene alle opere letterarie e scientifiche. La diversità della lingua è infatti un utile correttivo della contraffazione (2). Conserva invece la sua importanza per ciò che ha tratto alle opere di arte figurativa (compresa la cinematografia), e alle musicali, avendo esse un linguaggio universale. Bene perciò la Convenzione internazionale ha energicamente riconosciuto tale diritto all'autore (3).

---

(1) E il sistema di trattazione adottato dal Potu, nella sua magistrale opera, più volte citata.

(2) Naturalmente l'osservazione non vale per le Nazioni che parlano la stessa lingua: es. Belgio e Francia; Inghilterra e Stati Uniti di America; Germania e Austria. Inoltre può bene avvenire la contraffazione di opere letterarie anche all'estero. Cfr. Trib. comm. della Senna, 13 novembre 1913 (*Gaz. des Trib.*, del 1° gennaio 1914).

(3) Cfr. art. 2 della Convenzione di Berna del 1886, e art. 2 dell'Atto di Berlino del 1908.

**2016.** *b) Diritto di traduzione.*

Quello che, nei rapporti internazionali e rispetto alle opere letterarie, perde in intensità il diritto di riproduzione, lo acquista il diritto di traduzione. Relativamente al quale, si è già visto il progresso teorico realizzato dalla Convenzione internazionale, e come l'Italia non ha aderito ad esso, a tutela dei suoi importanti interessi.

**2017.** Sopratutto per i paesi, come l'Italia, che non hanno accolta l'assimilazione del diritto di traduzione a quello di riproduzione, adottata nell'Atto di Berlino, occorre tener conto di una *cautela* consigliabile, allorchè si trasferisca il diritto di traduzione (1). Bisogna, cioè, che chi si rende cessionario del diritto esclusivo di traduzione, specie se si riferisca ad opere adatte a pubblico spettacolo, si riserbi espressamente anche i diritti di pubblicazione e di rappresentazione pubblica, perchè altrimenti si troverebbe indifeso contro coloro che rappresentassero altra traduzione della stessa opera (2).

**2018.** *c) Diritto di rappresentazione e di esecuzione pubblica.*

Anche rispetto a tale diritto, il progresso realizzato con l'Atto di Berlino è assai notevole.

**2019.** La Convenzione del 1886 adottava una distinzione arbitraria tra le opere drammatiche o drammatico-musicali e le opere musicali; tra il diritto di rappresentazione e quello di esecuzione. Mentre, cioè, le opere drammatiche o drammatico-musicali non potevano essere rappresentate pubblicamente, senza il consenso dell'autore, le opere musicali potevano essere eseguite in pubblico, salvo che i loro autori avessero espressamente dichiarato, sul titolo o in testa

---

(1) Sugli avvertimenti da serbare nella stipulazione dei contratti o nella redazione dei testamenti, per cautelare le parti ed evitare liti future, cfr. Brugi, *Cautele* (nel *Dig. ital.*, vol. VII, parte 1ª, pag. 657 e seguenti); Gianturco, *La compra-vendita*, pag. 208 e seg., Napoli 1905; nonchè la mia *prolusione* al corso di diritto civile del 1910-1911 (*Giurisprudenza ital.*, 1911, IV, col. 17).

(2) Cfr. App. Roma, 12 aprile 1910 (*Le droit d'auteur*, 1912, 39).

all' opera, che ne interdicevano la esecuzione pubblica (art. 9) (1).

**2020**. Alla Conferenza di Parigi, la distinzione di cui sopra fu oggetto di riesame, ma non potette essere abolita, per la irreducibile opposizione della Delegazione tedesca, alla quale si unì anche la inglese. Si riuscì soltanto ad emettere il seguente voto:

« È desiderabile che le legislazioni dei paesi dell'Unione fissino i limiti, nei quali la prossima Conferenza potrebbe adottare il principio, che le opere musicali publicate debbono essere protette contro l'esecuzione non autorizzata, senza che l'autore sia costretto alla menzione di riserva ».

**2021**. Alla Conferenza di Berlino, l'Amministrazione tedesca prese l'iniziativa, perchè si abolisse la distinzione tra opere drammatiche e musicali, che era penetrata e si era conservata nella Convenzione, specialmente per opera sua. Essa infatti pose nel programma della Conferenza la soppressione della condizione della menzione di riserva, fondandola sui seguenti gravissimi motivi (2): « Les autres droits dérivés du droit principal, le droit de traduction et le droit de représentation, étant garantis sans condition spéciale, il n'existe aucun motif doctrinal pour maintenir cette exigence par rapport au droit d'exécution, tout aussi digne de respect. Ainsi disparaîtront des difficultés qui naissaient à propos de la distinction précise à établir entre les œuvres non publiées et celles publiées; la question de savoir si des extraits musicaux d'œuvres dramatico-musicales devaient porter la mention de réserve a provoqué des doutes et des contestations judiciaires. Enfin l'apposition obligatoire de la mention créait des conflits entre les auteurs

---

(1) Tale distinzione si deve all'iniziativa della Delegazione tedesca, desiderosa di mettere la Convenzione in armonia con la sua legge interna.

Nota opportunamente il Potu, op. cit., n. 253, pag. 177, che « l'art. 9 imposait une restriction qui venait peser sur les compositeurs des pays n'établissant pas cette formalité (Belgique, Espagne, France, Italie). Enfin, elle faisait naître des difficultés entre les compositeurs de musique et les éditeurs, dont les intérêts étaient opposés. L'auteur avait, en effet, intérêt à l'apposition de la mention de réserve pour jouir du bénéfice du droit d'exécution publique; l'éditeur, au contraire, avait intérêt à ne pas l'apposer, pour faciliter la vente de son livre ».

(2) *Actes de la Conférence*, pag. 46.

et les éditeurs, l'intérêt de ces derniers étant d'éviter l'inscription de la mention, afin de faciliter le vente de l'oeuvre ».

Tale proposta venne accettata, epperò l'art. 11 ha prescritto:

« Le stipulazioni della presente Convenzione si applicano alla rappresentazione pubblica delle opere drammatiche o drammatico-musicali, ed alla esecuzione pubblica delle opere musicali, siano tali opere pubblicate o no.

« Gli autori di opere drammatiche o drammatico-musicali sono protetti, per la durata del loro diritto sull'opera originale, contro la rappresentazione pubblica, non autorizzata, della traduzione delle opere loro.

« Per godere la protezione del presente articolo, gli autori non sono tenuti, nel pubblicare le loro opere, a vietarne la rappresentazione o l'esecuzione pubblica ».

Adunque oramai la Convenzione si applica non solo alla rappresentazione pubblica delle opere drammatiche o drammatico-musicali, ma anche al diritto di esecuzione delle opere musicali (1-2).

**2022**. Come è noto, la Svezia non ha aderito all'Atto del 1908, sicchè resta vincolata dalla Convenzione precedente. Anche il Giappone resta legato dagli Atti precedenti, perchè ha fatto riserva per il diritto in argomento. Quindi, pure nei suoi rapporti, la esecuzione pubblica di un'opera musicale pubblicata si riterrà lecita, se l'autore non la abbia espressamente vietata, sul titolo o in testa al volume che la contiene.

**2023**. Con la stessa riserva ha aderito l'Italia all'Atto di Berlino. E poichè l'Italia ha fatto un'altra riserva quanto

---

(1) Bene però ha notato il Renault, che ciò non significa che le opere musicali non possano essere mai eseguite nel territorio dell'Unione, senza il consenso dell'autore. Si è soppressa la sola menzione di riserva. Ma, se le leggi interne degli Stati unionisti consentono in date circostanze la rappresentazione o l'esecuzione pubblica (es. art. 27 della legge tedesca del 1901), nulla si intende al riguardo abrogato, con la disposizione in argomento.

(2) Si rilevi inoltre, che non si è creduto necessario chiarire i rapporti tra il traduttore del libretto e il musicista, relativamente al diritto di rappresentazione, giusta la proposta della Delegazione svizzera, poichè il Renault ebbe a dimostrare che questo era affatto inutile.

al diritto di traduzione, per le rappresentazioni di traduzioni di opere drammatiche o drammatico-musicali, la durata della protezione è quella stabilita nei patti vigenti, per le traduzioni delle opere in genere (1).

**2024.** *d) Diritto di elaborazione in generale.*

Si è già detto che il diritto di elaborazione, disciplinato nell'art. 10 della Convenzione di Berna e interpretato nell'Atto di Parigi in merito alla drammatizzazione, è stato riaffermato nell'Atto di Berlino con opportuni chiarimenti. E oramai si può dire che il diritto dell'autore sarà protetto contro ogni appropriazione indiretta.

**2025.** *e) Adattamenti per strumenti meccanici, esecuzione pubblica meccanica di opere musicali.*

Si è già esposta (2) la norma stabilita dal n. 3 del Protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, e si è accennato alle numerose e gravi controversie, alle quali essa ha dato luogo.

In virtù del citato n. 3, non doveva essere considerata contraffazione la fabbricazione e la vendita di strumenti, destinati a riprodurre meccanicamente arie musicali, che fossero ancora nel dominio esclusivo del loro autore o dei suoi aventi causa.

**2026.** Alla Conferenza di Parigi non si potette concordare alcuna modificazione al detto art. 3, malgrado che la Delegazione francese avesse chiaramente illustrati i gravi inconvenienti ai quali esso aveva dato luogo, sopratutto in vista dello straordinario progresso dell'industria degli strumenti musicali meccanici.

**2027.** Alla Conferenza di Berlino, l'Amministrazione tedesca, notando che lo sviluppo della fabbricazione di tali istrumenti danneggia gravemente i diritti dei compositori di musica, e che la varietà delle leggi interne crea uno stato di incertezza nel commercio internazionale dei prodotti

---

(1) Cfr. Amar, *Della rappresentazione in Italia delle operette e vaudevilles dopo il decennio dalla loro prima rappresentazione* (*I diritti d'autore*, 1894, 58).

(2) Cfr. n. 812 e seg., vol. II, pag. 87 e seguenti.

di tale industria, credette opportuno sottoporre a nuovo esame la questione in argomento. E, a suo parere, la soluzione logica della non facile materia, era di sopprimere il n. 3 del protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, riconoscendo agli autori o ai loro aventi causa il diritto esclusivo: *a*) di trascrivere le loro opere sopra parti di strumenti musicali, che servono a riprodurre meccanicamente le opere musicali; *b*) di autorizzare la loro esecuzione pubblica, per mezzo dei detti strumenti (1). Inoltre, nell'intento di salvaguardare gli interessi dei piccoli industriali, proteggendoli nel medesimo tempo contro le pretese degli autori e degli editori, e contro il danno di monopolî in favore di pochi industriali che dispongono di forti capitali, l'Amministrazione tedesca propose che « allorquando l'autore avrà utilizzato o permesso di utilizzare l'opera, ogni altra persona potrà, offrendo un equo indennizzo, reclamare i diritti di trascrizione e di esecuzione pubblica, di cui si è discorso. È riservato alla legislazione interna dei singoli paesi dell'Unione, di determinare la maniera di fissazione della indennità nei casi litigiosi ».

Come si vede, l'Amministrazione tedesca si proponeva di trasportare anche in questa materia l'istituto della licenza obbligatoria, che funziona in alcune leggi per i brevetti d'invenzione.

**2028.** Ma a ragione la Conferenza non accolse quest'ultima proposta, perchè, in tema di proprietà intellettuale, può ammettersi la licenza obbligatoria, solo quando si tratti di ripubblicare opere esaurite, che gli aventi causa dell'autore non volessero rimettere in circolazione, sia per non sobbarcarsi alle spese di stampa occorrenti, sia perchè non concordano nelle idee dell'autore (2). Invece in tema di strumenti di musica meccanici, non si ravvisa la necessità di tale

(1) Dato il silenzio della Convenzione del 1886, era incerto se tale diritto fosse o non riservato agli autori. Per l'affermativa ebbe a pronunciarsi l'Associazione internazionale, nel Congresso di Monaco del 1897. Ma i dubbi in proposito erano gravissimi, sicchè è stato sapiente consiglio eliminarli.

(2) Vedi per analoga questione, le dichiarazioni dell'ing. VENEZIAN e mie, in seno alla Commissione Reale del 1906 (*Atti* cit., vol. I, pag. 216, e 292).

istituto (1). Certo l'ufficio e i fini dello Stato non possono limitarsi alla semplice tutela della giustizia e della sicurezza dei consociati, ma spetta ad esso promuovere anche la coltura e la prosperità economica delle varie classi sociali. Però tale principio non fa lecita la sua intrusione in affari estranei ai suoi fini, nè la imposizione ai compositori di musica di concedere il permesso di trascrizione e riproduzione a fabbricanti che non hanno macchinari molto perfezionati, e che non dispongono di grossi capitali per la grande diffusione sul mercato dei loro prodotti. L'Amministrazione tedesca credeva che fosse solo questione di giusto prezzo: qui è questione anche di *fama* del compositore, che può essere offuscata da una trascrizione imperfetta delle sue opere. E per venire in aiuto alle piccole industrie si possono escogitare provvedimenti fiscali, ma è ingiustificabile qualunque limitazione di libertà a danno degli autori.

**2029.** Le obbiezioni suddette dovettero presentarsi alla mente dei Delegati della Conferenza, i quali perciò, dopo una discussione generale, nominarono una Sotto-Commissione, che ebbe a relatore uno studioso illustre della nostra materia, il prof. Osterrieth.

**2030.** Salvo la Delegazione svizzera, ben presto furono tutti di accordo nell'ammettere l'abrogazione del n. 3 del Protocollo di chiusura, e nel riconoscere ai compositori di musica (2) il diritto esclusivo così dell'adattamento delle loro opere a degli istrumenti musicali meccanici, come alla esecuzione pubblica di tali opere per mezzo di detti strumenti. Ciò, oltre che corrispondere all'interesse materiale degli autori, corrisponde al loro interesse morale, poichè tante

---

(1) Si ricordi però che la legge tedesca del 22 maggio 1910 ha ammesso la licenza obbligatoria per l'adattamento a strumenti meccanici delle opere pubblicate, quando tale adattamento sia stato già consentito a un industriale, a scopo di lucro.

Anche l'art. 19 della legge inglese 16 dicembre 1911 ha adottato il medesimo sistema, ed ha inoltre riconosciuto un diritto di autore per la durata di 50 anni, al fabbricante della matrice originale, da cui è derivato l'organo portante la notazione musicale. Cfr. anche il regolamento 7 giugno 1912, per l'applicazione delle percentuali, in materia di diritto d'autore agli strumenti di musica meccanici.

(2) Rispetto alle altre opere valgono, secondo la Relazione, i principî generali.

volte, siccome alcune note non si registrano bene sui cilindri e sui dischi, occorre modificare o rifare l'orchestrazione, il che tocca il diritto morale degli autori (1).

**2031.** Quanto alla seconda parte della proposta tedesca, furono sollevate gravi obbiezioni, e non fu possibile accordarsi su di essa. Ma se fu bene non adottare il sistema della licenza obbligatoria, per le ragioni già dette, peggior male fu lasciare all'arbitrio di ciascuno Stato unionista il diritto di stabilire riserve e condizioni all'applicazione di questo articolo. Infatti il sistema della licenza obbligatoria aveva per lo meno lo scopo di evitare la creazione di monopolî, e di moderare le pretese eccessive degli autori. Quello invece adottato può imporre gravi impacci al diritto degli autori, che dopo tanti sforzi è stato riconosciuto. È però quasi inutile avvertire che tali riserve e limitazioni avranno effetto strettamente territoriale. Se infatti non si è creduto di stabilire espressamente che gli strumenti, fabbricati in paesi le cui leggi disconoscono i diritti degli autori, non potranno essere importati in altri paesi, è certo che uno Stato con legislazione favorevole agli autori non potrà accettare i dischi fabbricati in altro paese, che di questi disconosca flagrantemente i diritti. Che se poi l'autore consenta alla esportazione delle sue opere, o vi siano trattati particolari che ciò dispongano, è chiaro che la limitazione territoriale non avrà effetto.

**2032.** Nè a questo si è limitata l'opera della Convenzione, poichè più che mai importante era nella subbietta materia la questione della retroattività delle nuove norme. La Delegazione francese proponeva di stabilire che queste non dovessero applicarsi alle opere già pubblicate. Ciò parve, e giustamente, eccessivo. Si stabilì quindi che la disposizione dell'art. 1 non debba avere effetto retroattivo, e perciò non sia applicabile, in uno Stato dell'Unione, alle opere che, in tale Stato, fossero state adattate lecitamente agli strumenti meccanici, prima dell'entrata in vigore dell'Atto

(1) Come si è visto a suo luogo, tale principio è conforme alla giurisprudenza delle nostre Corti, che hanno concordemente negato la interpretazione estensiva del n. 3 del Protocollo di chiusura della Convenzione del 1886.

di Berlino del 1908. E, a rendere più chiaro l'articolo in disputa, venne accettata una proposta della Delegazione italiana, che autorizzava il sequestro degli adattamenti fatti in virtù degli alinea 2 e 3 dell'art. 13, e importati, senza autorizzazione delle parti interessate, in un paese nel quale esse non sono considerate lecite. Sicchè gli strumenti meccanici tedeschi, leciti a norma di quella legge del 1901, potranno essere sequestrati all'importazione in Italia, se non furono fabbricati col consenso dell'autore, perchè in Italia sono considerati illeciti. Viceversa si potranno importare in Germania i detti dischi, se siano stati fabbricati prima della entrata in vigore della Convenzione, e saranno ritenuti leciti colà anche quelli ivi fabbricati.

**2033.** La riforma adottata a Berlino garantisce i musicisti italiani anche negli Stati, i cui giudici interpretavano estensivamente il n. 3 del Protocollo del 1886.

**2034.** *f) Diritto di riproduzione per mezzo della fotografia e della cinematografia.*

Si è già detto che la Convenzione di Berlino ha riconosciuto all'autore di un'opera d'arte il diritto di riprodurla per mezzo della fotografia, e all'autore di opere letterarie, artistiche o scientifiche il diritto di riprodurle per mezzo della cinematografia o di procedimenti analoghi (art. 14). Adunque occorre il consenso dell'autore, perchè, per es., un'opera drammatica venga riprodotta in cinematografia e proiettata in pubblico. E come è vietata tale elaborazione, deve ritenersi vietata la riproduzione in dramma, novella, ecc. di un'opera cinematografica, perchè anche questa merita la protezione della legge (1).

Si noti però che tanto la riproduzione di un dramma in cinematografia, quanto quella di una cinematografia in dramma, non escludono la *utilizzazione* dell'opera, se questa abbia soltanto fornito occasione ad altri di creare un'opera originale (2).

---

(1) Di tale principio, di cui dubitava il DUNGS, *Die Berner Uebereinkunft*, pag. 55 e seg., è stata data efficace e persuasiva dimostrazione dal POTU, op. cit., pag. 198 e seguenti.

(2) La distinzione è posta nettamente in Francia. Mi limito a citare: Trib. civ. della Senna, 7 luglio 1908 (*Le droit d'auteur*, 1908, 118); Appello

**2035**. Giova infine ricordare che la Convenzione protegge anche le riproduzioni *illecite*, nel senso che, se le punisce come contraffazioni, non consente però nè all'autore nè ai terzi di usurparle impunemente.

**2036**. *Durata della protezione.*

Quanto alla durata della protezione, si sarebbe potuto seguire uno dei tre sistemi seguenti: 1° determinare un termine unico di protezione; 2° applicare la *lex fori*; 3° o infine combinare questa legge con quella del paese di origine.

**2037**. Alla Conferenza di Berna del 1886, il Consiglio federale svizzero e la Delegazione francese rilevarono che, essendosi adottato, con l'art. 4, il principio della indipendenza dei diritti dal paese di origine, era logico applicarlo anche alla durata della protezione. Applicandosi la *lex fori* agli autori stranieri, sarebbe stato facile sapere quali opere erano protette, e per quanto tempo.

**2038**. Ma contro tale proposta si pronunziò la Delegazione tedesca, per il motivo che le opere dell'ingegno avrebbero potuto essere protette nel paese di importazione più lungamente che nel paese di origine. E non era giusto che gli Stati i quali accordavano più lunga protezione, vedessero i loro autori protetti all'estero per un termine più breve del loro, contro il principio della reciprocità, seguìto generalmente nei trattati internazionali. Nè giovò la osservazione, che gli Stati ritardatari non avrebbero mancato di uniformare le loro leggi a quelle dei paesi più progrediti, o almeno di accettare la protezione di cinquant'anni *post mortem auctoris*. Queste previsioni più o meno probabili non valsero a salvare la proposta, che nella votazione ebbe parità di voti.

**2039**. In vista di ciò, rimaneva appigliarsi o al primo sistema o al terzo, tanto più che quest'ultimo era già attuato

---

Parigi, 12 maggio 1909 (*Dalloz*, 1910, II, 81, con *Nota* di CLARO; *Sirey*, 1910, II, 257, con *Nota* di TAILLEFER; *Pataille*, 1910, I, 118, con *Nota* di THÉRY; *Le droit d'auteur*, 1910, 81); Cass. (req.), 27 giugno 1910 (*Dalloz*, 1910, I, 296; *Sirey*, 1910, I, 456; *Le droit d'auteur*, 1910, 42). Per maggiori indicazioni di dottrina e giurisprudenza, cfr. POTU, op. cit., pag. 195 e seg., nota 4.

nei Trattati particolari di parecchi Stati, e aveva fatto buona prova.

Le opposte tendenze si combatterono aspramente in seno alla Commissione di redazione. Fu riconosciuto che l'ideale sarebbe stato rappresentato dal primo sistema, ma che i tempi non erano ancora maturi per la sua adozione, perchè troppo differenti erano i termini di protezione delle singole leggi interne. Fu così rigettata la proposta, di determinare un unico termine di protezione.

**2040.** Si cercò allora di combinare la *lex fori* con quella del paese di origine dell'opera, nel senso di stabilire che la protezione non potesse eccedere, nei paesi dell'Unione, la durata accordata nel paese di origine dell'opera.

Anche tale proposta ottenne parità di voti. Ma siccome la Delegazione sveva dichiarò che il suo Governo avrebbe aderito alla Convenzione, solo se fosse stato accolto tale sistema, esso venne approvato, con sei contro tre voti.

Fu così stabilito (art. 2, 2° comma), che la durata della protezione dovesse essere regolata dalla *lex fori;* ma se la legge del paese di origine accordasse una protezione di minore durata, questa minore protezione dovesse valere.

**2041.** Alla Conferenza di Berlino del 1908, l'Amministrazione tedesca propose di stabilire il principio dell'assoluta indipendenza dell'opera dal suo paese di origine: ogni opera cioè avrebbe goduto in ogni paese unionista il trattamento nazionale, oltre i maggiori diritti assicurati dalla Convenzione. Non solo quindi sarebbe stata abrogata la regola dell'alinea 2 dell'art. 2, secondo la quale l'opera non avrebbe potuto godere, negli altri paesi, di una durata maggiore di quella del suo paese di origine; ma, se pure in questo non fosse stata protetta, avrebbe potuto invocare la protezione, nei paesi dell'Unione, i quali proteggono lo stesso genere di opere (1).

---

(1) Ecco quanto si legge nei *Motivi*, a giustificazione di tale proposta (*Actes* citati, pag. 38): « La nouvelle réglementation proposée peut être considérée comme le développement de l'idée fondamentale de la Convention de Berne, d'après laquelle, dans tous les pays de l'Union, l'auteur unioniste doit être traité comme l'auteur indigène, avec, en plus, les garanties stipulées par la Convention. Déjà actuellement, c'est la législation du pays dans lequel l'auteur demande la protection qui décide de chacun des droits exclusifs qui lui reviennent, que l'auteur

**2042**. Contro tale proposta fu in primo luogo addotta la obbiezione, che era stata fatta valere già nel 1886: che cioè non solo il principio urtava contro il criterio della reciprocità, ma ne avrebbe anzi adottato uno diametralmente opposto a tale criterio. Infatti i paesi i cui autori avrebbero goduto all'estero una minore protezione che all'interno, avrebbero protetto più a lungo gli autori dei paesi che concedevano una più limitata protezione (1).

**2043**. Certo tale obbiezione era abbastanza persuasiva; e non venne peraltro seriamente confutata.

**2044**. Si aggiunse inoltre, che il sistema della Convenzione era indubbiamente contrario alla proposta dell'Amministrazione tedesca, perchè per esso i diritti, sôrti con l'opera nel paese di pubblicazione, si irradiavano in tutto il territorio dell'Unione.

**2045**. Ma contro quest'ultimo argomento si può osservare che, nei singoli Stati, si applica la *lex fori* e non quella del

---

jouisse ou non de droits analogues dans le pays d'origine de l'œuvre. Déjà maintenant, la Convention accorde, sous ce rapport, sa protection, sans tenir aucun compte de la question de réciprocité; on ne pourra donc produire contre la proposition de modification aucune objection tirée de divergences entre les législations des différents pays de l'Union. Sans doute, dans le pays où on protège les œuvres d'art appliqué à l'industrie, par exemple, il faudra accorder la protection à telles œuvres, même si elles ne sont pas protégées dans le pays d'origine, c'est à dire sans conditions de réciprocité. Mais les législations ne diffèrent guère entre elles quant aux conditions juridiques de la protection de l'œuvre. Les divergences quant à la durée de la protection sont bien plus grandes. Toutefois, le nombre des œuvres pour lesquelles ces divergences importent réellement est relativement restreint. Devant cette situation, ce serait vraiment faire preuve de trop d'étroitesse de vue que de vouloir mesurer, d'après les prescriptions plus ou moins larges de leur législation, la valeur des garanties que les pays de l'Union s'assurent réciproquement dans le domaine du droit d'auteur. En réalité, ce qui est décisif à cet égard, c'est l'étendue du marché que rencontrent les œuvres d'un pays dans un autre, car c'est là ce qui détermine la mesure dans laquelle elles pourront être exploitées par l'auteur ou ses ayants cause sur le territoire étranger, soit qu'ils y répandent des exemplaires de l'œuvre, soit qu'ils y trouvent une juste rétribution en échange de la cession du droit de reproduction, de traduction ou d'exécution publique ».

(1) Per portare un esempio pratico, l'opera pubblicata in Germania avrebbe goduto in Francia di 50 anni di protezione *post mortem auctoris*, pur cadendo in Germania dopo soli 30 anni *p. m. a.* nel dominio pubblico; l'opera invece pubblicata in Francia avrebbe goduto di soli 30 anni *p. m. a.* di protezione in Germania.

paese di origine dell'opera (1). Adunque non è da questo che si irradia la protezione in tutti gli Stati dell'Unione, ma sono gli Stati che hanno convenuto di accordare il trattamento unionista alle opere pubblicate nel loro territorio (2).

**2046.** Malgrado la serietà della prima obbiezione, siccome il principio della indipendenza dell'opera dal paese di origine effettuava un sensibile progresso (3), la Delegazione francese credette di poterlo salvare, proponendo che si fissasse in modo uniforme per tutti i paesi dell'Unione la durata di 50 anni *p. m. a.*: con ciò si sarebbe raggiunto anche il vantaggio, di avviare le diverse legislazioni verso un termine uniforme di durata. Ma si osservò che, pure accettandosi tale proposta, gl'inconvenienti lamentati sarebbero perdurati, fino a che le leggi interne degli Stati unionisti non avessero adottata la durata uniforme.

**2047.** Epperò l'Atto di Berlino stabilì, nell'art. 7, quanto segue:

« La durata della protezione concessa dalla presente Convenzione comprende la vita dell'autore e cinquanta anni dopo la morte di lui.

« Tuttavia, nel caso in cui questa durata non fosse uniformemente adottata da tutti i paesi dell'Unione, la durata sarà regolata dalla legge del paese in cui si reclama la protezione, e non potrà eccedere la durata fissata nel paese di origine dell'opera. I paesi contraenti non saranno, per conseguenza, tenuti ad applicare la disposizione del comma precedente, se non nella misura in cui essa sia conciliabile col loro diritto interno.

« Per le opere fotografiche e per le opere ottenute con un processo analogo alla fotografia, per le opere postume,

---

(1) Questa è rimasta soltanto per regolare la durata della protezione accordata alle opere postume, anonime, pseudonime e alle fotografie.

(2) Si ricordi che le disposizioni di regime uniforme convenzionale rappresentano, secondo la teoria più accettabile, il *minimum* della protezione, sicchè si applicheranno la *lex fori* e i trattati particolari, se questi contengono disposizioni più favorevoli all'autore.

(3) Esso infatti tendeva ad eliminare le gravi dispute, che spesso si presentavano davanti i Tribunali dell'Unione, relative all'esistenza della protezione nel paese di origine, il che si deve decidere non solo con la legge, ma anche tenendo presente lo stato della dottrina e della giurisprudenza di quel paese.

per le opere anonime o pseudonime, la durata della protezione è regolata dalla legge del paese in cui si reclama la protezione, senza che questa durata possa eccedere quella fissata nel paese di origine dell'opera ».

**2048.** Adunque, fino a quando non sarà adottata negli Stati unionisti la protezione di 50 anni *p. m. a.*, essa è regolata dalla *lex fori*, ma non può eccedere la durata prefissa dalla legge del paese di origine dell'opera. Quindi la legge del paese dove si invoca il trattamento unionista si applica a determinarne la durata, soltanto se il termine fissato da quella legge sia più breve di quello stabilito dalla legge del paese di origine; in caso diverso, la durata si determina secondo questa legge (1).

**2049.** *Condizioni per agire in giudizio.*

Come si è visto, la Convenzione di Berna del 1886 prescrisse (art. 2), che il godimento della proprietà intellet-

(1) Si rilevi che la durata di 50 anni *p. m. a.* è adottata dalle leggi in vigore in Francia, Lussemburgo, Monaco, Paesi Bassi, Tunisia, Belgio, Danimarca, Gran Bretagna, Norvegia, Portogallo, Svezia, con qualche diversità per ciò che riguarda la durata delle opere anonime e pseudonime.

La Germania, il Giappone e la Svizzera limitano la durata a 30 anni dopo la morte dell'autore, o a 30 anni dalla pubblicazione dell'opera, se si tratti di opera anonima, e se l'autore non intenda rivelarsi.

In Haïti e in Liberia la durata è di 20 anni dalla morte.

La Spagna ha il termine fisso di 80 anni dalla morte dell'autore, e assimila all'autore l'editore dell'opera anonima o pseudonima.

Quanto alle opere fotografiche od analoghe, la legge danese le protegge per 10 anni dalla pubblicazione; la legge germanica adotta lo stesso termine, facendolo decorrere dalla pubblicazione, o dalla morte dell'autore, se l'opera non sia stata pubblicata durante la sua vita; la legge britannica concede 50 anni dalla fabbricazione del *cliché* originale; la giapponese concede 10 anni dalla prima pubblicazione, o dalla confezione della negativa dell'edizione fotografica, se l'opera fu pubblicata; la norvegese accorda 15 anni di protezione, dalla morte del primo titolare del diritto o dalla pubblicazione, se l'opera fu edita da una ragione sociale o senza indicazione di autore; la legge olandese stabilisce 50 anni dalla prima fabbricazione; la svedese accorda soltanto 5 anni dalla pubblicazione; la svizzera accorda 5 anni dalla registrazione da farsi entro tre mesi.

Si è visto infine che l'Inghilterra accorda una protezione speciale ai fabbricanti di dischi o rulli portanti trascrizioni per strumenti meccanici, per 50 anni dalla fabbricazione della matrice originale.

Per ulteriori chiarimenti, cfr. JOLY, op. cit., pag. 300 e seguenti.

tuale fosse subordinato all'adempimento delle condizioni e formalità stabilite dalla legislazione *del paese di origine dell'opera.*

Proseguendo tale pensiero legislativo, stabilì: « Perchè gli autori delle opere protette dalla presente Convenzione siano, *fino a prova contraria*, considerati come tali, e ammessi quindi ad esercitare davanti i Tribunali dei diversi paesi dell'Unione le azioni contro i contraffattori, basta che il loro nome sia indicato sull'opera nella maniera solita.

« Per le opere anonime e pseudonime, l'editore il cui nome è indicato sull'opera è ammesso a salvaguardare i diritti appartenenti all'autore. Senza bisogno che fornisca altra prova, egli è reputato avente causa dell'autore dell'opera anonima o pseudonima.

« È stabilito tuttavia che *i Tribunali possano esigere*, dandosi il caso, *produzione di un certificato rilasciato dall'autorità competente, col quale si constati che sono state adempiute le formalità prescritte dalla legislazione del paese di origine* » (1).

**2050**. L'Atto di Berlino ha adottato il principio dell'indipendenza della protezione dal paese di origine, e stabilito che, per tale ragione, non occorre avere adempiuto alla formalità del paese di origine dell'opera. Conseguenza neces-

---

(1) Si è disputato, sotto l'impero della Convenzione di Berna, se gli stranieri, dovessero, per agire in giudizio, prestare la *cautio judicatum solvi*, nei paesi in cui questa fosse ancora ammessa. Il ROSMINI, op. cit., pag. 463; il BRUNO, op. cit., pag. 739; il CATTREUX (nel *Droit d'auteur*, 1889, 73, 87, 95), sostengono la negativa. L'ESPERSON, op. cit., pag. 64; il RIVIÈRE, op. cit., cap. IV, 3; l'HUARD, op. cit., n. 182; il POUILLET, op. cit., n. 880, sostengono a maggior ragione l'affermativa: la protezione consacrata dalla Convenzione non importa, per essere identica, identità di forme di procedura, con le quali questa protezione dovrà essere reclamata.

Si deve però notare che, ad ovviare a tale inconveniente, l'Italia si era fatta a conchiudere Trattati particolari con parecchi Stati (sono riferiti dall'ESPERSON, op. e loc. cit.). Inoltre la Convenzione dell'Aja, del 14 novembre 1896, ha disposto, nell'art. 11: « Aucune caution ni dépôt, sous quelque dénomination que ce soit, ne peut être imposé, à raison soit de leur qualité d'étrangers, soit du défaut de domicile ou de résidence dans le pays, aux nationaux d'un des États contractants, ayant leur domicile dans l'un de ces États, qui seront demandeurs ou intervenants devant les Tribunaux d'un autre de ces États ».

saria del detto sistema è che i Tribunali non possono più richiedere la esibizione di un certificato che attesti l'adempimento di tali formalità. Oramai non vi è che da tenere presente l'art. 15, il quale prescrive:

« Perchè gli autori delle opere protette dalla presente Convenzione siano considerati, fino a prova contraria, come tali, e perciò ammessi, dinanzi ai Tribunali dei varî paesi dell'Unione, ad esercitare azioni contro i contraffattori, basta che il loro nome sia indicato sull'opera nel modo consueto.

« Per le opere anonime o pseudonime, l'editore, il cui nome sia indicato sull'opera, è autorizzato a salvaguardare i diritti spettanti all'autore. Egli sarà reputato, senz'altra prova, come avente causa dell'autore anonimo o pseudonimo ».

**2051.** *Sequestro delle opere contraffatte.*

L'art. 12 della Convenzione di Berna del 1886 stabiliva:

« Ogni opera contraffatta può essere sequestrata all'importazione, in quei paesi dell'Unione nei quali l'opera originale ha diritto alla protezione legale.

« Il sequestro ha luogo conformemente alla legislazione interna di ogni Stato ».

La redazione dell'articolo poteva far sorgere i dubbi che, non avvenuto il sequestro nel momento in cui le opere contraffatte venivano importate, non potesse più praticarsi; e che fosse in facoltà dello Stato e non dell'interessato procedere o meno al sequestro. Per verità, però, essi non sono sôrti in pratica (1).

**2052.** Giova anche ricordare che la disposizione del 2° comma dell'articolo (2) fu patrocinata dalla Delegazione inglese, per rendere possibile in Inghilterra il sequestro di ufficio da parte dell'Autorità doganale, anzichè richiedere

---

(1) Cfr. Kohler, *De la saisie-exécution en matière de droit d'auteur* (*Le droit d'auteur*, 1894, 82).

(2) Esso fornisce la prova del principio, che ho sopra affermato: che cioè l'estensione e la procedura della protezione è lasciata alle leggi interne degli Stati unionisti. Spetta infatti ad esse la decisione di quello che si deve intendere per *opera contraffatta*.

l'istanza del Pubblico Ministero, come voleva il disegno di Convenzione del 1884.

**2053.** Alla Conferenza di Berlino, il regolamento giuridico del sequestro degli oggetti contraffatti è stato mantenuto, e, sotto un certo punto di vista, allargato, in seguito a proposta della Delegazione italiana.

Questa infatti, proseguendo lo stesso pensiero che le ispirò la modifica già accennata a proposito degli strumenti di musica meccanici, osservò che la indipendenza reciproca delle leggi interne non poteva consentire che opere divenute lecite in uno Stato potessero essere importate in paesi, ove erano considerate illecite. La varietà della durata di protezione nei diversi paesi dell'Unione; la varietà delle legislazioni che permettono in un paese l'adattamento di composizioni a strumenti di musica meccanici e in altri paesi lo negano; che dichiarano lecita o illecita la riproduzione di scritti altrui in opere destinate all'insegnamento, ecc., possono creare tale stato di cose. E giustamente i Delegati italiani osservarono che, nel paese ove alcune opere sono ritenute contraffazioni, non potessero e non dovessero l'autore o i suoi aventi causa subire la importazione di tali opere fabbricate in altri paesi, nei quali sono considerate lecite riproduzioni.

**2054.** Fu così emanato l'art. 16, del tenore seguente:

« Ogni opera contraffatta può (1) essere sequestrata dalle Autorità competenti dei paesi dell'Unione dove l'opera originale ha diritto alla protezione legale.

« *Negli stessi paesi il sequestro può pure applicarsi alle riproduzioni provenienti da un paese, ove l'opera non è protetta od ha cessato di esserlo.*

« Il sequestro è fatto in conformità della legge interna di ciascun paese ».

---

(1) Il fatto che la Convenzione ha parlato di *potere* procedersi al sequestro, non significa che il sequestro costituisca una misura facoltativa degli Stati unionisti, ma solo che gli interessati possono o non avvalersi di tale misura, senza che la mancanza di essa possa essere invocata dal contraffattore, come un fine di non ricevere.

Cfr. al riguardo, Potu, op. cit., n. 316, pag. 215 e seguenti.

**2055.** *Diritto di polizia dei singoli Stati dell'Unione.*

La Convenzione non poteva toccare il diritto di polizia, che spetta ai singoli Stati dell'Unione sulle opere dell'ingegno: suo ufficio è di regolare i diritti e gli interessi privati degli autori, ma non di derogare alle leggi proibitive dello Stato, per quanto si attiene alla libertà di stampa; alla vigilanza sui pubblici spettacoli; su ciò che attiene alla esposizione, esecuzione e rappresentazione di opere immorali o contrarie all'ordine pubblico, ecc.

**2056.** Mette poi appena conto di rilevare, che sarebbe stata finanche inutile un'espressa disposizione, diretta a non menomare in alcuna guisa il diritto degli Stati unionisti ad emanare leggi o regolamenti, diretti a fini di interesse pubblico o di polizia interna.

Non è infatti ammessibile che sorgano conflitti fra le leggi relative agli stranieri e il diritto pubblico del Regno, perchè ciò sarebbe contrario al principio di sovranità è di indipendenza politica dei singoli Stati. Questi insomma non possono tollerare l'applicazione del diritto straniero, quando esso sia contrario alle leggi proibitive del Regno o ai buoni costumi. A tali leggi soggiacciono per primi i cittadini; e gli stranieri non possono avere prerogative dirette a scalzare gli ordini fondamentali della civile società e dello Stato. L'applicazione del diritto straniero o delle Convenzioni internazionali trova quindi un diritto insuperabile in tale principio.

**2057.** Ispirandosi a tale concetto, la Convenzione di Berna, nell'art. 13, integralmente riprodotto nell'art. 17 dell'Atto di Berlino, ha prescritto: « Le disposizioni della presente Convenzione non possono portare pregiudizio di sorta al diritto spettante al Governo di ciascuno dei paesi dell'Unione di permettere, sorvegliare, vietare, con misure legislative o di polizia interna, la circolazione, la rappresentazione, la esposizione di qualsiasi opera o produzione, rispetto alla quale l'Autorità competente abbia ad esercitare tale diritto ».

**2058.** La guerra europea ha mostrato nella maniera più evidente la opportunità di tale norma. Da essa infatti è derivata non solo la legittimità della censura, ma anche di altre restrizioni, che i varî Stati hanno attuate, e che man mano

vanno diventando più numerose. In Isvizzera, per es., sono state emanate norme, ed è stata istituita una Commissione, per tutelare la neutralità del paese da atti che potrebbero comprometterla. L'Austria ha vietata la vendita di carte topografiche a scala al disotto di 1 a 200 mila. La Germania ha finanche proibita la vendita delle guide delle sue città marittime, ritirando quelle esistenti presso i librai, e ha proibito la spedizione all'estero di cartoline illustrate, con i pubblici monumenti o le città sue e dei suoi alleati. Finanche la liberissima Inghilterra ha proibito la diffusione di notizie relative alla flotta (1). L'Italia non ha preso finora alcun provvedimento di quest'ultimo genere, del che per verità vi è poco da compiacersi.

**2059.** *Retroattività della Convenzione.*

Uno dei principî, che fu oggetto di grande incertezza nella elaborazione della Convenzione, fu quello relativo alla retroattività di essa. Ed anzi un membro della Conferenza non esitò a dire: « Io darei, senza esitare, la prima cattedra di diritto pubblico nel mio paese a colui che fosse in grado di risolvere in modo soddisfacente un problema sì arduo in un termine di sei mesi o anche di un anno » (2).

**2060.** Alla Conferenza di Berna del 1886 si stabilì, in via di massima, che la Convenzione si sarebbe applicata a tutte le opere non ancora cadute nel dominio pubblico nel loro paese di origine, ma che ad ogni modo i singoli Stati avrebbero potuto, o con Convenzioni reciproche o secondo i principî della loro legislazione interna, regolare le modalità di applicazione della retroattività, in modo da salvaguardare gli interessi in conflitto e i diritti quesiti (art. 14 della Convenzione e art. 4 del Protocollo di chiusura) (3).

**2061.** Tale testo vige oggidì nei rapporti con la Norvegia e con la Svezia.

---

(1) Cfr. al riguardo, *Le droit d'auteur*, 1915, 125 e seguenti.

(2) Cfr. Esperson, op. cit., pag. 111.

(3) Parecchi Stati hanno usato di tale facoltà, e cioè: Belgio, Regio decreto 19 novembre 1887; Germania, Legge 4 aprile 1888, e Decreti Imperiali 11 luglio 1888 e 29 novembre 1897; Inghilterra, Ordinanza 28 novembre 1887; Italia, R. decreto 15 gennaio 1898.

**2062.** La soluzione accolta si spiega con le incertezze della dottrina della retroattività, che sono perdurate anche dopo che al difficile problema ha dedicato l'altissimo ingegno uno dei maggiori giureconsulti del secolo scorso: Carlo Federico Savigny. Gli è che questa è certamente tra le materie più difficili ad essere costrette in una formula legislativa; che tutta l'elaborazione scientifica della scuola tedesca, tendente a cercare il criterio di distinzione o nella natura della legge o nelle accidentalità del diritto in questione, è riuscita infeconda, perchè si era su falsa strada, l'unica teoria accettabile essendo quella del diritto quesito, che ha avuto sapiente espositore nel Gabba (1), e geniale ricostruttore nel Gianturco (2).

**2063.** Se si fosse applicato tale principio, poichè le opere già stampate, tradotte, ecc., prima della Convenzione, erano da reputare lecite, essendosi verificato il diritto quesito, la Convenzione non poteva e non doveva arrecare loro alcun pregiudizio (3).

**2064.** Alla Conferenza di Parigi del 1896, l'art. 14 della Convenzione rimase immutato; ma si introdussero due modificazioni al Protocollo di chiusura. Si stabilì infatti che il principio della reciprocità, con i suoi possibili temperamenti, doveva essere applicato anche al diritto esclusivo di traduzione, come era protetto dall'Atto addizionale di Parigi; e che le disposizioni transitorie dell'art. 14 e del Protocollo di chiusura dovevano essere applicabili in caso di nuove accessioni all'Unione (art. 2, n. II).

**2065.** Queste disposizioni sono ancora in vigore con la Gran Bretagna ed alcuni suoi possedimenti.

**2066.** Nella Conferenza di Berlino il principio generale in materia di retroattività è rimasto immutato. Si è infatti riconosciuto che la Convenzione si applica a tutte le opere, che non siano cadute nel dominio pubblico nel paese di origine, per lo spirare della durata di protezione.

---

(1) *Teoria della retroattività delle leggi*, 3ª ediz., Torino 1891-1898.

(2) *Sistema di diritto civile*, 3ª ediz., pag. 126 e seg., Napoli 1910.

(3) Per più ampî chiarimenti, e per le numerose questioni a cui la dottrina in disputa ha dato luogo, cfr. Potu, op. cit., n. 317 e seguenti, pag. 216 e seguenti.

**2067.** Tale principio però ha dovuto essere adattato alle modificazioni accolte nell'Atto di Berlino.

Si è visto infatti che è stato stabilito non essere necessario adempiere ad alcuna formalità, per godere della protezione convenzionale. Ciò ha, logicamente, portato a stabilire, che, se la decadenza abbia colpito l'autore, per inosservanza delle formalità prescritte dalla legge del paese di origine, l'opera, benchè caduta nel dominio pubblico nel paese di origine, potrà godere della protezione convenzionale in tutti gli Stati dell'Unione (1).

Inoltre, essendosi mantenuto il sistema della durata più breve di protezione (art. 7, alinea 2), si è disposto che, se anche uno Stato estenda la durata della protezione nel senso prescritto dall'Atto di Berlino, non sarà obbligato a concedere la maggiore durata alle opere che fossero già cadute nel dominio pubblico (2).

Si è lasciato poi ai paesi unionisti la facoltà di adottare misure speciali, che avranno valore soltanto nel loro territorio (3).

---

(1) Tale modificazione si deve sopratutto alla Delegazione italiana, « la quale ha avuto di mira di sottrarre al dominio pubblico negli altri Stati il patrimonio letterario ed artistico nazionale, che, per difetto dell'adempimento delle formalità, non gode della protezione in Italia », VENEZIAN, op. cit., pag. 83.

La regola in esame profitterà anche alle opere alle quali si è estesa la protezione convenzionale, ed avrà una parte importante per le nuove accessioni alla Convenzione che potranno verificarsi. Infatti *Le droit d'auteur*, 1909, 15, fa una elegante applicazione del principio: « ... Si la Hollande entrait dans l'Union, toute œuvre hollandaise qui jouirait encore du délai de protection de sa loi locale serait protégée dans les autres pays unionistes dans les conditions indiquées plus haut, et réciproquement ce pays serait tenu de protéger, dans les mêmes conditions, les œuvres unionistes non encore tombées dans le domaine public chez elles, par l'expiration de la durée de protection ».

(2) Se, all'entrata in vigore della Convenzione del 1908, un'opera fosse caduta in dominio pubblico, per essere decorso il termine di protezione, non potranno rivivere i diritti esclusivi dell'autore, anche se il paese che ha la durata più breve di protezione, la porti ad un termine maggiore.

Se però, prima che l'opera fosse caduta in dominio pubblico, la durata della protezione venisse protratta, adottandosi il termine uniforme stabilito dalla Convenzione, anche tale opera beneficierebbe della protezione convenzionale.

(3) Cfr. quanto si è detto della retroattività in rapporto agli strumenti di musica meccanici.

**2068.** ***Diritto ai maggiori vantaggi accordati dalle leggi interne degli Stati unionisti.***

Se le leggi interne di uno Stato Unionista accordassero agli stranieri maggiori vantaggi di quelli concessi dalla Convenzione, gli autori unionisti avrebbero il diritto di usufruirne. In tal caso essi chiederanno che sia loro applicato non il trattamento convenzionale, ma quello concesso dalle leggi interne.

**2069.** ***Dominio esclusivo della legislazione nazionale e dei Trattati particolari.***

Come già nella Convenzione del 1886, anche nell'Atto di Berlino è stata lasciata alle leggi interne e ai trattati particolari la facoltà di regolare quanto si attiene ai prestiti dalle opere altrui per quelle opere destinate all'insegnamento o aventi carattere scientifico e alle crestomazie (1). Non sembra quindi venuto ancora il tempo, in cui sia espressamente regolata tale questione, che è importante non solo per il diritto *patrimoniale*, ma anche per il diritto *personale* (2) dell'autore.

**2070.** Inoltre la Conferenza di Berlino non ha creduto di dovere regolare l'usurpazione del nome degli artisti, e l'imitazione fraudolenta della firma o di altro segno distintivo da essi adottato. Tali materie rientrano quindi nell'àmbito delle legislazioni interne, e sarebbe per verità desiderabile che a loro tutela fossero emanate dovunque delle sanzioni penali.

**2071.** Anche alla legislazione particolare dei paesi unionisti è stata domandata la protezione della realizzazione materiale della riproduzione fonografica (3).

---

(1) Cfr. n. 1998 e seg., pag. 695 e seguenti.

(2) Il lato patrimoniale della questione è stato messo benissimo in rilievo dall'Associazione generale degli scrittori tedeschi, nel Congresso di Berlino del 1905; il lato morale, dal Congresso internazionale della stampa tenutosi a Roma nel 1899, e dall'Associazione internazionale, nell'*avant-projet* di revisione.

(3) Invece la Delegazione belga proponeva di regolarla espressamente. Tale proposta però fu respinta.

**2072.** *Trattati anteriori e futuri dei paesi unionisti.*

Come ho già notato, assai malagevole è l'opera di una Convenzione internazionale. Alcuni Stati infatti hanno compiuti dei passi giganteschi nella legislazione interna; altri sono ai primi passi. Occorre quindi, il più delle volte, trovare un sistema medio di protezione, adatto a questi ultimi paesi, e che non faccia troppo retrocedere i paesi a legislazione evoluta.

**2073.** Per altro, nell'intento di rendere meno duro il sacrifizio a questi ultimi Stati, la Convenzione di Berna ha permesso le Unioni ristrette. Ha stabilito cioè nell'art. 15 che gli Stati possono procedere alla stipulazione di Trattati particolari, in quanto questi conferissero agli autori e ai loro aventi causa *dei diritti più estesi* di quelli accordati dall' Unione, o che contenessero altre stipulazioni non contrarie alla Convenzione. E con le medesime limitazioni sono ritenuti validi anche i Trattati anteriori (1).

La medesima facoltà di stipulare Trattati particolari tra i paesi dell'Unione è stata riconosciuta dall'art. 20 dell'Atto di Berlino.

**2074.** Tale disposizione ha prodotto il vantaggio di fare rinnovare gli antichi Trattati per la protezione della proprietà intellettuale, tra le Potenze più civili, per sopprimere le clausole inutili e attuare i *desiderata* che non fu possibile ottenere con la Convenzione. Tali sono quelli conchiusi dalla Germania con la Francia (8 aprile 1897), col Belgio (16 ot-

---

(1) La Convenzione rappresenta perciò un *minimum* di protezione. Tale concetto fu chiarito egregiamente da Numa Droz nella seduta del 17 settembre 1885: « Ce qu'il y a lieu de constater hautement, c'est que notre Convention est destinée à réaliser des progrès sur toute la ligne; elle est un *minimum* à atteindre pour les pays qui n'accordent pas encore tous les droits qu'elle consacre, mais qui ne manqueront pas, nous le savons à n'en pas douter, de réformer leur législation pour la mettre en harmonie avec les principes proclamés par l'Union. Elle donne aux autres pays le gage certain que leurs auteurs seront protégés sur un territoire beaucoup plus vaste et dans une mesure en partie plus grande que ce n'est le cas en vertu des Conventions existantes. Ainsi pour eux aucun recul; mais, au contraire, sous le rapport international, progrès sensibile. Les lois et les Conventions qui sont les plus libérales pour l'auteur seront maintenues, les autres seront améliorées par le fait même de la Convention ».

tobre 1907), con l'Italia (9 novembre 1907) (1). Da tutto ciò risulta che, per sapere quale protezione godono gli Italiani in un paese unionista, occorre esaminare la legislazione interna di quel paese, la Convenzione e il Trattato che per avventura l'Italia abbia conchiuso con esso (2).

**2075.** *Ufficio internazionale.*

Allo scopo di meglio consolidare l'Unione, fu stabilita la creazione di un Ufficio internazionale, per il quale si scelse la sede a Berna, data l'ottima prova che la Svizzera aveva dato nella gestione degli uffici simili dell'Unione postale e della telegrafica. L'art. 16 della Convenzione suona quindi così:

« Un Ufficio internazionale è istituito sotto il nome di *Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.*

« Questo Ufficio, le cui spese sono sopportate dalle Amministrazioni di tutti i paesi dell'Unione, è posto sotto l'alta autorità dell'Amministrazione superiore della Confederazione Svizzera, e funziona sotto la sua sorveglianza. Le attribuzioni ne sono determinate di comune accordo, tra i paesi dell'Unione ».

Importante è poi al riguardo il n. 5 del Protocollo di chiusura:

« L'organizzazione dell'Ufficio internazionale previsto dall'art. 16 della Convenzione sarà fissata da un regolamento che il Governo della Confederazione Svizzera è incaricato di elaborare.

« La lingua ufficiale dell'Ufficio internazionale sarà la francese.

---

(1) Quest'ultimo Trattato è stato denunziato dall'Italia, il 23 aprile 1916. — Cfr. n. 2146, pag. 746, nonchè il mio studio *La denuncia della Convenzione italo-germanica del 9 novembre 1907* (*Il Giornale della Libreria*, 1916, 227).

(2) Si è discusso se tale regola osti a che gli Stati unionisti, o con Trattati particolari o con le loro leggi interne, si accordino per una protezione più lunga di quella accordata dalla legge del paese di origine. Generalmente è stata ritenuta la negativa (Soldan, op. cit. pag. 17; Huard, op. cit., pag. 269), e a ragione, perchè l'articolo 15 autorizza i singoli Stati a conchiudere Trattati più favorevoli della Convenzione.

« L'Ufficio internazionale centralizzerà le informazioni di ogni natura, relative alla protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche. Esso procederà agli studi di utilità comune interessanti l'Unione, e redigerà con la scorta dei documenti che saranno messi a sua disposizione dalle diverse Amministrazioni, un foglio periodico, in lingua francese, sulle questioni concernenti l'oggetto dell'Unione. I Governi dei paesi dell'Unione si riservano di autorizzare, con un comune accordo, l'Ufficio a pubblicarne un'edizione, in una o più lingue, per il caso che l'esperienza ne dimostrasse il bisogno.

« L'Ufficio internazionale dovrà tenersi in ogni tempo a disposizione dei membri dell'Unione, per fornire ad essi, sulle questioni relative alla protezione delle opere letterarie ed artistiche, le informazioni speciali delle quali potessero avere bisogno.

« L'Amministrazione del paese in cui deve sedere una Conferenza preparerà, col concorso dell'Ufficio internazionale, i lavori di questa Conferenza.

« Il Direttore dell'Ufficio internazionale assisterà alle sedute delle Conferenze, e prenderà parte alle discussioni, senza voto deliberativo. Egli farà sulla sua gestione un rapporto annuale, il quale sarà comunicato a tutti i membri dell'Unione.

« Le spese dell'Ufficio dell'Unione internazionale saranno sopportate in comune dai paesi contraenti. Fino a nuova decisione, esse non potranno sorpassare la somma di sessantamila franchi all'anno. Tale somma potrà essere aumentata al bisogno, dietro semplice decisione di una delle Conferenze previste all'art. 17.

« Per determinare la parte contributiva di ciascuno dei paesi in questa somma totale delle spese, i paesi contraenti e quelli che aderiranno ulteriormente all'Unione saranno divisi in sei classi, contribuenti ciascuna nella proporzione di un certo numero di unità, e cioè:

| | |
|---|---|
| 1ª Classe . . . . . | 25 unità |
| 2ª » . . . . . | 20 » |
| 3ª » . . . . . | 15 » |
| 4ª » . . . . . | 10 » |
| 5ª » . . . . . | 5 » |
| 6ª » . . . . . | 3 » |

« Questi coefficienti saranno moltiplicati per il numero dei paesi di ciascuna classe, e la somma dei prodotti così ottenuti formerà il numero di unità col quale dovrà essere divisa la spesa totale. Il quoziente darà l'ammontare della unità di spesa.

« Ciascun paese dichiarerà, al momento della sua accessione, in quale delle suddette classi esso domanda di essere collocato.

« L'Amministrazione svizzera preparerà il bilancio dell'Ufficio, e ne sorveglierà le spese; farà le anticipazioni necessarie, e stabilirà il conto annuale che sarà comunicato a tutte le altre Amministrazioni ».

Come si vede, si è creduto conveniente far determinare ai singoli paesi la classe in cui vuole essere collocato: e il sistema ha fatto ottima prova. L'Italia figura, con la Germania, con l'Inghilterra e con la Francia, nella prima classe. L'Amministrazione dell'Ufficio procede con regolarità e parsimonia, degne davvero di ogni elogio; e, per suo merito, *Le droit d'auteur* è una delle più importanti riviste in materia di proprietà intellettuale.

### 2076. *Revisione della Convenzione; Conferenze periodiche.*

L'art. 17 della Convenzione di Berna ha stabilito che la Convenzione possa essere sottoposta a revisione, allo scopo d'introdurre in essa i miglioramenti atti a perfezionarne il sistema.

Le questioni di tale natura, come quelle che interessano sotto altri punti di vista lo sviluppo dell'Unione, sono trattate nelle Conferenze che avranno luogo nei paesi dell'Unione tra i delegati dei detti paesi.

È inteso che nessun cambiamento alla Convenzione sarà valido per l'Unione se non interviene l'assentimento unanime dei paesi che la compongono. Ciò salvo il disposto dell'art. 15 di cui ho già discorso.

Il n. 6 del Protocollo di chiusura stabilì la sede della futura Conferenza a Parigi, entro il termine di sei anni a partire dall'entrata in vigore della Convenzione; e che il Governo francese ne avrebbe fissata la data entro tale termine, dopo aver sentito l'avviso dell'Ufficio internazionale.

Tale Conferenza però potè aver luogo soltanto nel 1896, e la Conferenza di Berlino ha avuto luogo nel 1908.

**2077.** *La Convenzione di Berna e le nuove accessioni.*

Il sistema della ratifica della Convenzione di Berna fu regolato negli art. 18 e seg. dell'Atto del 1886, e, a Parigi, nell'art. 4 dell'Atto addizionale (1). A Berlino tale sistema venne modificato, come si è esposto a suo luogo (2).

**2078.** Tabella degli Stati che hanno aderito alle varie Convenzioni (Vedi pag. 728).

**2079.** *Conclusione.*

Da quanto precede risulta, che chi voglia sperimentare i proprî diritti in uno Stato unionista, deve esaminare quale sia la legge regolatrice dell'estensione della protezione (3), e dei mezzi processuali, garentiti all'autore a salvaguardia delle sue ragioni (4).

Il principio generale è che si debba esaminare se la Convenzione o i Trattati particolari contengano norme imperative, derogatrici della legge del paese di origine. Nell'affermativa, è alle dette norme che si deve fare ricorso: Se esse invece manchino, deve aversi riguardo alla legge del paese di importazione (5).

**2080.** L'esposizione del contenuto degli Atti di Berna, di Parigi e di Berlino basta a far comprendere che un grande progresso si è realizzato. Non solo infatti è stato aumentato il numero delle opere protette e delle facoltà riconosciute all'autore; ma è stata riconosciuta la obbligatorietà della

---

(1) Cfr. vol. I, n. 338, pag. 194 e seguenti.

(2) Cfr. vol. I, n. 342, pag. 199 e seguenti.

(3) Essa comprende la natura, il contenuto e i limiti dei diritti protetti; i fatti che costituiscono violazioni della proprietà letteraria; le sanzioni delle dette violazioni, ecc.

(4) E cioè la giurisdizione competente, le forme processuali, i termini, ecc.

(5) Si ricordi però che la Convenzione non ha regolata la facoltà di attingere alle opere protette, per opere di insegnamento, di scienza o crestomazia (art. 8). Bisogna dunque, in tali casi, e anche per ciò che riguarda il diritto di citazione, fare capo alle leggi interne o ai Trattati particolari.

**Tabella degli Stati che hanno aderito alle varie Convenzioni.**

| STATI ADERENTI | Convenzione di Berna del 1886 | Atto addizionale di Parigi del 1896 | Dichiarazione interpretativa di Parigi del 1896 | Atto di Berlino del 1908 | Protocollo addizionale del 1914 |
|---|---|---|---|---|---|
| Belgio | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | — |
| Danimarca e isole Far Oer | 1 luglio 1903 | 1 luglio 1903 | 1 luglio 1903 | 28 giugno 1912 | 19 marzo 1915 |
| Francia, Algeria e colonie | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 30 giugno 1910 | 2 febbraio 1916 |
| Germania | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | — |
| Giappone | 15 luglio 1899 | 15 luglio 1899 | 15 luglio 1899 | 7 giugno 1910 | 5 febbraio 1915 |
| Gran Bretagna, colonie e possedimenti (1) | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | — | 14 giugno 1912 | 7 luglio 1914 |
| Haïti | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | — |
| Italia | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1797 | 9 settembre 1897 | 24 settembre 1914 | 23 settembre 1914 |
| Liberia | — | — | — | 7 giugno 1910 | — |
| Lussemburgo | 20 giugno 1888 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | 11 marzo 1915 |
| Monaco | 20 maggio 1889 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | 5 novembre 1914 |
| Norvegia | 13 aprile 1896 | — | 9 settembre 1897 | 4 settembre 1910 | — |
| Paesi Bassi (2) | — | — | — | 9 ottobre 1912 | 7 aprile 1915 |
| Portogallo | — | — | — | 29 marzo 1911 | — |
| Spagna e colonie | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 5 settembre 1910 | 20 aprile 1915 |
| Svezia | 13 aprile 1896 | — | 9 settembre 1897 | — | — |
| Svizzera | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 7 giugno 1910 | 26 gennaio 1915 |
| Tunisia | 5 dicembre 1887 | 9 dicembre 1897 | 9 settembre 1897 | 30 giugno 1910 | — |

(1) Si noti che per alcune colonie e possedimenti la Gran Bretagna ha aderito successivamente alla Convenzione di Berna riveduta, con atti a parte. Così per la colonia di Terra Nuova, ha aderito il 4 settembre-30 ottobre 1913; per l'Australia, Papoua e l'isola di Norfolk, il 13 novembre 1913; per le isole della Manica e per l'India, il 4 febbraio 1914; per la Nuova Zelanda il 13 marzo 1914.

(2) Anche i Paesi Bassi hanno aderito, per le loro colonie, successivamente e con atti autonomi all'Atto di Berlino: e cioè il 15 gennaio 1913, per le Indie neerlandesi; il 26 febbraio 1913, per la colonia di Curaçao; il 5 aprile 1913, per la colonia di Suriman.

protezione delle opere specialmente numerate; sono state soppresse le formalità; è stato riconosciuto un minimo di protezione.

**2081.** Purtroppo la facoltà di fare delle riserve nell'atto di adesione ha eliminato parecchi di questi vantaggi. Ma assai più che tale facoltà, si deve purtroppo constatare, che la spaventosa tragedia che insanguina l'Europa ha dimostrato che nessun patto internazionale è sacro, nessuna conquista delle nazioni civili è inviolabile, quando agli Stati piaccia conculcarli.

**2082.** Perciò, più che sognare nuovi trionfi per gli autori, nell'evoluzione futura della Convenzione di Berna (1), giova augurare che si inizii nel mondo un'êra regolata dal diritto e dalla giustizia. Solo se tale êra verrà, saranno assicurati i vantaggi, che l'Unione ha realizzati o potrà realizzare.

Oggidì in cui l'Europa versa il suo migliore sangue, perchè i Trattati internazionali non siano ritenuti semplici pezzi di carta straccia, non mi sento in grado di formulare altri auguri per la civiltà nostra.

---

(1) Cfr. Bles, *L'évolution future de la Convention de Berne* (*Droit d'auteur*, 1914, 17); Potu, op. cit., n. 340 e seg., pag. 231 e seguenti.

TITOLO III.

## Le Convenzioni americane.

---

**2083.** *La Convenzione di Montevideo.*

Come la Convenzione di Berna è quasi esclusivamente limitata agli Stati europei, così la Convenzione di Montevideo, degli 11 gennaio 1889, è limitata agli Stati americani (1), pure avendo adottato quasi i medesimi principî. Perciò non mette conto di entrare nell'esame particolareggiato delle Convenzioni americane, ma basterà darne un cenno sommario.

**2084.** La Convenzione di Montevideo ha ammesso a godere della sua protezione tutte le opere pubblicate o prodotte la prima volta nel territorio di uno degli Stati firmatari, sia da un autore unionista, sia da un autore di altra nazionalità (2). È stato però accolto il sistema dello statuto personale: la proprietà intellettuale cioè deve avere la sua fonte nella legge del paese di origine (3). A tale sistema è stata tuttavia apportata una limitazione: che cioè la tutela non potrà eccedere nel paese di importazione quella accordata agli autori nazionali.

**2085.** L'art. 3 della Convenzione dichiara che: « il diritto di proprietà di un'opera letteraria od artistica, comprende, per il suo autore, la facoltà di disporre di essa, di pubblicarla, di alienarla, di tradurla o di autorizzarne la traduzione, e di riprodurla in qualsiasi forma ». Come si vede, non si fa parola dei diritti di esecuzione e di rappresentazione: e da ciò il Darras ha tratta la conseguenza che debbano essere

---

(1) Cfr. vol. I, n. 354, pag. 212.
(2) Art. 2 e art. 1 del Protocollo addizionale.
(3) Art. 2 della Convenzione e art. 2 del Protocollo addizionale.

sottoposti al capriccio delle legislazioni dei singoli Stati. Tale interpretazione però è stata unanimemente rigettata, ritenendosi che i due diritti in argomento rientrino nelle facoltà di pubblicazione e di riproduzione, riserbate, con espressione latissima, all'autore. Se ne deve quindi dedurre, che la Convenzione di Montevideo sia molto più favorevole agli autori di quella di Berna, ai quali riserba altresì, intero e incondizionato, il diritto di traduzione (1).

**2086.** Anche più estesa della Convenzione di Berna del 1886 è quella di Montevideo, relativamente alle opere protette. Invero essa non solo comprende espressamente le opere fotografiche, ma ogni produzione del dominio letterario ed artistico, che possa pubblicarsi, con qualsiasi modo di impressione o di riproduzione.

**2087.** Meno liberale è invece il regolamento giuridico degli articoli di giornali. L'articolo 7 prescrive che essi potranno riprodursi, citandone la fonte. È fatta eccezione per gli articoli che trattino di scienze e di arti, e la cui riproduzione fosse stata espressamente vietata dagli autori. Non si fa parola dei romanzi di appendice.

**2088.** L'art. 8 riconosce la libertà di pubblicare nei giornali i discorsi pronunziati nelle assemblee deliberanti, o nelle pubbliche riunioni, e le arringhe degli avvocati.

**2089.** L'art. 9 vieta le appropriazioni indirette.

**2090.** L'art. 10 adotta una presunzione, già affermata dalla Convenzione di Berna: che cioè deve ritenersi per autore,

---

(1) L'Esperson, op. citata, pag. 151, osserva essere spiacevole, che accanto a tale disposizione liberale vi sia quella dell'art. 6, la quale proclama niente meno che la legittimità della spogliazione delle opere straniere. Ora l'art. 6 dispone: « I traduttori di opere, circa le quali non esista o sia estinto il diritto di proprietà garentito, godranno, per quanto riguarda le traduzioni di esso, dei diritti dichiarati nell'art. 3; e, inoltre, non potranno impedire la pubblicazione di altre traduzioni della stessa opera ». Logica dunque è la disposizione in argomento, nè dalla riserva del diritto di traduzione all'autore doveva discendere necessariamente una disposizione diversa. Agli Stati non contraenti, col regime in vigore, non si poteva accordare un diritto che questi non accordano a coloro che fanno parte della Convenzione di Montevideo: le opere pubblicate in essi sono per gli Stati sud-americani nel dominio pubblico e viceversa. Perciò, invece di deplorare la disposizione in disputa, sarebbe meglio che gli Stati si persuadessero di accedere alla Convenzione di Montevideo.

salvo prova in contrario, colui sotto il cui nome o pseudonimo l'opera è stata pubblicata: e nel caso di opera anonima, è l'editore che ne esercita i diritti.

**2091.** L'art. 12 lascia agli Stati firmatari di vietare che si riproducano, si pubblichino, circolino, si rappresentino od espongano le opere che essi considerano contrarie alla morale o ai buoni costumi. La regola è stata riaffermata nell'art. 4 del protocollo addizionale.

**2092.** Nulla si prescrive nel Trattato relativamente alle formalità da adempiere; ma è concordemente ritenuto, bastare avere adempiuto a quelle del paese di origine dell'opera. Nulla è anche prescritto rispetto alla retroattività della Convenzione, e quindi si ritiene che essa si applichi alle opere pubblicate dopo la sua entrata in vigore, salvo se sia diversamente disposto nelle leggi interne.

**2093.** L'Italia ha aderito al Trattato sud-americano di Montevideo (1):

*a*) nei rapporti con l'Argentina, con Regio Decreto 10 giugno 1900, n. 228 (2), a seguito di uno scambio di Note col Ministro degli affari esteri della Repubblica Argentina (3);

*b*) nei rapporti col Paraguay, con R. decreto 20 luglio 1900, n. 300 (4).

### 2094. *La Convenzione di Messico del* 1902.

Il principio fondamentale della Convenzione di Messico del 1902 è, al contrario di quella di Montevideo, lo Statuto territoriale. Infatti l'art. 5 di tale Atto dispone: « Gli autori che appartengono ad uno dei paesi aderenti, o i loro aventi causa, godranno negli altri paesi dei diritti che le leggi rispettive accordano attualmente o accorderanno in seguito ai nazionali, senza che il godimento di tali diritti possa

---

(1) Cfr. Foà, *L'adesione dell'Italia al Trattato di Montevideo* (*I diritti d'autore*, 1900, 65).

(2) Il Ministero di Agricoltura ha, con opportuno pensiero, raccolto le « *Convenzioni e Trattati per la protezione della proprietà intellettuale in vigore fra l'Italia e gli altri Stati al* 1° *gennaio* 1913. *Roma* 1913 ». Citerò tale Raccolta come segue: *Convenzioni e Trattati*.

Il R. decreto del 1910, trovasi a pag. 100 e seguenti.

(3) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 101 e seguenti.

(4) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 127 e seguenti.

eccedere il termine di protezione accordato nel paese di origine ».

Come si vede, con questo Atto si procede verso il principio dell' indipendenza dei diritti, accolto per gli Stati europei dall'Atto di Berlino del 1908.

**2095.** *La Convenzione di Buenos Aires del* 1910.

Al medesimo principio dell'indipendenza dei diritti è ispirata la Convenzione di Buenos Aires del 1910.

---

TITOLO IV.

## Trattati particolari.

**2096.** *Trattato italo-spagnuolo del 28 giugno* 1880 (1).

Firmata tale Convenzione il 28 giugno 1880 in Roma, ne vennero scambiate le ratifiche il 24 luglio successivo; le fu data esecuzione col R. decreto del 25 luglio 1880, n. 5568 (serie 2ª); ed entrò in vigore il 15 agosto dello stesso anno.

**2097.** Essa consta di 8 articoli, le cui disposizioni principali sono le seguenti:

*a*) Per godere della tutela della Convenzione, occorre avere adempiuto alle formalità del solo paese di origine; e la prova di tale adempimento viene regolata dalle leggi di questo.

*b*) La *lex fori* regola l'estensione e la durata dei diritti spettanti agli autori; non si può però superare la durata stabilita dalla legge del paese di origine. Spetta pure alla *lex fori* decidere quanto riguarda la contraffazione (art. 3).

*c*) Sono espressamente tutelate le fotografie e ogni altra produzione scientifica, letteraria od artistica, che si possa pubblicare con i varî sistemi di stampa e con tutti i mezzi di riproduzione ora conosciuti, o che potranno essere inventati in avvenire.

*d*) Le facoltà riconosciute agli autori passano anche ai loro aventi causa (art. 1). Godono della Convenzione non solo gli autori, ma anche gli editori dei due paesi, se pure gli autori delle opere da essi pubblicate non siano nè italiani nè spagnuoli.

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 131 e seguenti.

*e*) È stata stipulata la clausola della Nazione più favorita. Quindi se una delle Alte Parti contraenti accorderà agli autori di altro Stato, con un Trattato posteriore, maggiori benefizi, essi profitteranno anche all'altra Parte, se si verificherà la condizione di cui appresso.

*f*) È fatto salvo il diritto di sorvegliare o d'interdire la vendita, la circolazione, la rappresentazione o l'esposizione di qualunque opera o produzione, a riguardo della quale uno dei due paesi stimerà conveniente di esercitare tale diritto.

*g*) La durata della Convenzione, fissata in 6 anni, è prorogabile di anno in anno, fino a 12 mesi dopo che una delle Parti l'avrà denunziata.

**2098**. Abbiamo già visto che, fin dal 5 dicembre 1887, la Spagna con le sue colonie ha aderito alla Convenzione di Berna, e ha aderito altresì ai successivi Atti di Parigi e di Berlino.

**2099**. Il Trattato del 1880 ha perduto perciò quasi completamente il suo valore, e ne ritiene ancora parte, sia perchè protegge indistintamente gli autori e gli editori dei due paesi, sia perchè contiene la clausola della nazione più favorita (1).

**2100**. Con la clausola in argomento (2), le Nazioni che avevano prima ottenute concessioni minori hanno il diritto di ottenere le maggiori concessioni largite ad altri Stati nei successivi trattati.

**2101**. Sulla applicabilità di tale clausola sono però di fronte due sistemi.

**2102**. Da una parte gli Stati americani, obbedendo senza dubbio ad un criterio eminentemente pratico, concedono la estensione dei maggiori vantaggi, solo quando nei due Trattati si verifichi parità di condizioni. E ciò è giusto, perchè può ben darsi, e anzi avviene di solito, che le maggiori con-

---

(1) Erroneamente il Bruno, op. cit., pag. 732 e seg., fa di essa una clausola di stile, spiegabile nei Trattati di commercio, ma non in quelli sulla proprietà intellettuale. Che le opere tedesche non possano fare concorrenza alle francesi o viceversa, non significa nulla.

(2) Cfr. al riguardo Cavarretta, *La clausola della nazione più favorita*, Palermo, 1906; Herod, *Favored Nation Treatment and analys of the most favored nation clause*, New-York, 1901.

cessioni non siano che il corrispettivo di vantaggi accordati dall'altro contraente. Stante tale sistema, la clausola non può avere effetto di per sè, ma ne deve essere riconosciuta l'applicabilità dai rispettivi governi, con nuovi accordi o scambi di note.

**2103.** Invece il sistema dominante in Europa prescinde dalla condizione di cui sopra, e applica il trattamento più favorevole, senza indagare se esso trovi il corrispettivo in maggiori vantaggi accordati dall'altro contraente.

**2104.** La cosa ha particolare importanza, rispetto alla controversia, se la Francia e la Spagna abbiano diritto alle maggiori concessioni fatte alla Germania, con la Convenzione 9 novembre 1907.

**2105.** Per verità mi pare, che, almeno in linea di principio, l'applicazione della clausola in argomento debba essere riconosciuta dai rispettivi Governi delle Nazioni contraenti (1). E a mio avviso, la medesima decisione occorre adottare, anche quando si legga nei Trattati, che l'estensione avverrà di pieno diritto e senza limite di reciprocità, perchè anche in tal caso il Governo ha il diritto di esaminare la estensione della clausola suddetta, relativamente alle concessioni ottenute col nuovo Trattato (2).

### **2106.** *Convenzione italo-francese, del* 9 *luglio* 1884 (3).

Stipulata a Parigi il 9 luglio 1884, ne furono scambiate le ratifiche il 5 febbraio 1885, e le venne data esecuzione in Italia, con R. decreto 5 febbraio 1885, n. 2913 (serie 3ª).

---

(1) Gli autori delle *Pandectes françaises*, n. 7171, non pongono la limitazione di cui nel testo. « Cette clause — essi dicono — donne par conséquent aux ressortissants à ces pays le droit de se prévaloir des dispositions plus larges qui sont contenues, par exemple, dans le Traité franco-espagnol, au point de vue de la durée de la protection ou de l'absence de formalités. Réciproquement les Français ont intérêt à étudier les Traités passés par les États précités avec d'autres nations étrangères ».

(2) Perciò ho rilevato che la clausola in argomento non è una formula vuota di senso, ma dà vantaggi pratici rilevanti, la cui esposizione si stima qui affatto superflua. Laonde si può in teoria esserle o non contrari, ma in pratica non è possibile negarne la efficacia e il valore.

(3) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 112 e seguenti.

**2107**. La Convenzione profitta agli autori dei due paesi, abbiano o non pubblicate le loro opere (art. 1); agli editori di opere pubblicate in uno dei due paesi, pure essendo il loro autore di altra nazionalità (art. 3), e ai mandatari legali o aventi causa degli autori ed editori (art. 4). Anche questa Convenzione ha quindi estensione maggiore di quella di Berna.

**2108**. La protezione è assicurata soltanto durante l'esistenza dei diritti degli autori nel loro paese di origine, e non può eccedere la durata fissata per gli autori nazionali (art. 1, 2° comma). Ed è stato ritenuto dalla giurisprudenza (1), che un'opera non protetta secondo la sua legge di origine, non possa godere della protezione nell'altro paese, se anche questo protegga le opere similari.

**2109**. Gli autori francesi potranno pure godere della tutela preventiva per la rappresentazione e l'esecuzione delle loro opere, purchè ne facciano dichiarazione al Ministero di Agricoltura in Italia, e paghino la tassa di lire dieci, imposta anche ai nazionali (art. 2, 3° comma).

**2110**. È lecita la riproduzione di articoli di giornali o di raccolte periodiche, in originale o in traduzione, a meno che si tratti di romanzi di appendice o di articoli di scienza o di arte, o che gli autori e gli editori vi abbiano apposta la riserva di interdizione di riproduzione. Tale riserva non può essere apposta agli articoli di discussione politica (art. 5, 1°, 2°, 3° e 4° comma).

**2111**. Sono espressamente protette le fotografie, le opere coreografiche (art. 1, 3° comma), e le traduzioni lecite (art. 7). È riconosciuto agli autori il diritto di traduzione per dieci anni dalla pubblicazione dell'opera, purchè la traduzione sia pubblicata entro il triennio dalla pubblicazione dell'opera originale (art. 8).

**2112**. È considerato autore dell'opera ed è ammesso ad esercitare le azioni a tutela della proprietà letteraria ed artistica colui il cui nome figura sul titolo o alla fine dell'opera o a piè della dedica e della prefazione. Per le opere anonime e pseudonime è l'editore che può esperire le azioni suddette (art. 6).

---

(1) Cass. di Francia, 25 luglio 1887 (*Sirey*, 1888, I, 17).

**2113.** La *lex fori* determina i caratteri costituenti la contraffazione, la riproduzione o l'esecuzione illecita, nonchè le misure preventive e repressive contro tali fatti (art. 9).

**2114.** È stipulata la clausola della Nazione più favorita, ma a condizione di reciprocità (art. 10).

**2115.** La durata della Convenzione è stata fissata in dieci anni dalla sua esecuzione, e fino al termine di un anno dalla sua denunzia (art. 14).

**2116.** Vi sono altre disposizioni di minor conto, ed alcune di carattere regolamentare sono contenute in un protocollo; ma non è il caso di occuparsene.

**2117.** Anche la Francia è entrata a far parte dell'Unione di Berna dal 5 dicembre 1887, ed ha in seguito aderito agli Atti di Parigi e di Berlino. Vale quindi anche relativamente a tale Stato quello che ho detto a proposito della Spagna.

**2118.** *Dichiarazione fra l'Italia e la Svezia e Norvegia, del* 9 *ottobre* 1884 (1).

Firmata tale dichiarazione a Stocolma, il 9 ottobre 1884, le venne data esecuzione, in Italia, con Regio decreto del 30 novembre 1884.

**2119.** Per effetto di essa gli autori italiani, in quanto siano protetti in Italia, godranno dei benefizi assicurati in Isvezia e Norvegia agli autori indigeni, e viceversa. Il godimento della proprietà intellettuale è reciprocamente assicurato solo durante l'esistenza di essa nel paese di origine, e la durata del suo godimento nel paese straniero non potrà eccedere quella fissata dalla legge per gli autori nazionali. Per potere esercitare le azioni a tutela della proprietà intellettuale, si dovrà produrre un certificato che attesti non solo l'adempimento delle formalità stabilite nel paese di origine dell'opera, ma che questa vi è protetta come opera originale. Infine la Convenzione sarà obbligatoria fino al termine di un anno dalla sua denuncia, da parte di uno dei due Governi.

**2120.** Il 13 aprile 1896 la Norvegia e il 1° agosto 1904 la Svezia hanno aderito alla Convenzione di Berna. Inoltre la

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 138 e seguenti.

Norvegia ha anche aderito all'Atto di Berlino. Adunque, nei rapporti loro con l'Italia, la Dichiarazione del 1884 ha perduto ogni efficacia, perchè non contiene alcuna clausola più favorevole di quelle contenute nel patto di Berna.

**2121**. *Trattato di commercio e navigazione italo-messicano, del* 16 *aprile* 1890 (1).

Tale Trattato di commercio e navigazione, conchiuso in Messico il 16 aprile 1890, venne ivi ratificato il 23 luglio 1891, e gli fu data quindi esecuzione in Italia con la legge del 31 agosto 1891, n. 543.

**2122**. L'art. 4, ultimo capoverso, di detto Trattato contiene la clausola della Nazione più favorita: « Per quanto concerne la proprietà letteraria ed artistica i cittadini di ciascuna delle Alte Parti contraenti godranno reciprocamente nel territorio dell'altra del trattamento della Nazione più favorita ».

**2123**. *Convenzione con l'Austria-Ungheria, degli* 8 *luglio* 1890 (2).

Stipulata a Vienna l'8 luglio 1890, venne ivi ratificata il 29 dicembre dello stesso anno, e resa esecutoria in Italia, con R. decreto 8 gennaio 1891, n. 2.

**2124**. Le principali disposizioni del Trattato sono le seguenti:

Le opere che godono la protezione a norma della legge del paese di origine sono anche protette nel paese di importazione, e per un periodo che non può essere più lungo di quello fissato dalla legge del paese di origine (art. 1). Però, per godere di tale protezione, bisogna avere adempiuto non solo alle formalità prescritte nel paese di origine (3), ma

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 73.

(2) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 106 e seguenti.

(3) Paese di origine dell'opera viene considerato, per le opere pubblicate, quello della prima pubblicazione, o, se questa pubblicazione ha avuto luogo in più paesi simultaneamente, quello la cui legislazione accorda la protezione più breve. Per le opere non pubblicate, paese di origine è considerato quello al quale appartiene l'autore dell'opera (art. 3).

anche a quelle richieste nel paese di importazione (art. 4). Tra le opere protette non figurano però nè le fotografie, nè le opere coreografiche (art. 2). È inoltre stabilito che, per misura di polizia interna, le Alte Parti contraenti potranno sorvegliare o proibire la circolazione, la rappresentazione, l'esposizione e la vendita di qualsiasi opera dell'ingegno: è anche riservato il diritto di proibire l'importazione di opere che, secondo le leggi interne o i trattati con altre Potenze, sono o sarebbero considerate riproduzioni illecite (art. 6).

Possono invocare la protezione del trattato gli autori, le cui opere sono apparse nel territorio di uno dei paesi contraenti; i sudditi di uno dei detti paesi; gli autori in essi residenti, e i loro aventi causa. Essi possono anche invocare nel paese di importazione la tutela del diritto di traduzione.

L'art. 7 regola la retroattività della Convenzione alle riproduzioni già eseguite al momento della sua entrata in vigore.

La durata della Convenzione, fissata in dieci anni dal giorno in cui fu resa esecutoria, e prorogabile di anno in anno, avrà fine un anno dopo la sua denuncia.

**2125.** *Dichiarazione italo-colombiana, del 27 ottobre 1892.*

Il 27 ottobre 1892 si era conchiuso a Bogotà tra i due Stati un trattato di amicizia, di commercio e di navigazione, col quale si stipulava anche la protezione reciproca della proprietà industriale (1). In tale trattato non si era tenuto parola della proprietà intellettuale. Epperò con uno scambio di note nello stesso giorno (2) venne stabilito: « Finchè i due Governi non abbiano stipulato un accordo sulla proprietà delle opere scientifiche, letterarie ed artistiche, gli Italiani in Colombia e i Colombiani in Italia avranno gli stessi diritti dei nazionali, per tutto quanto si riferisce alla suaccennata proprietà, sotto le medesime condizioni e riserve stabilite, o che in futuro si stabilissero dalle leggi del rispettivo paese ».

---

(1) Esso venne ratificato il 10 agosto 1894 e fu reso esecutorio in Italia con la legge 26 agosto 1894, n. 402.

(2) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 111.

**2126.** *Convenzione col Montenegro, del* 27 *novembre* 1900.

Conchiusa a Cettigne il 27 novembre 1900, ne vennero ivi scambiate le ratifiche il 31 gennaio 1901, ed è stata resa esecutoria in Italia con R. decreto 28 febbraio 1901, n. 88 (1).

**2127.** Con l'art. 1° di tale Convenzione i due Governi si obbligano reciprocamente ad impedire sul loro territorio ogni riproduzione illecita di opere artistiche o letterarie, che, pubblicate sul territorio dell'altro Stato, vi fossero state depositate con riserva dei diritti di autore, e di impedire inoltre ogni rappresentazione o esecuzione illecita delle opere drammatiche o musicali di autori appartenenti ad uno dei due paesi e per i quali vi fosse stata la dichiarazione di riserba nel territorio dell'altro Stato; a procedere contro i contraffattori e autori delle riproduzioni illecite, e a sequestrare gli originali e le copie delle opere contraffatte, nonchè gli istrumenti occorsi per la contraffazione.

Alla Convenzione si diede la durata di dieci anni, prorogabile di anno in anno e fino a sei mesi dopo la denuncia.

**2128.** *Trattato di amicizia con Cuba, del* 29 *dicembre* 1903.

Conchiuso ad Avana il 29 dicembre 1903, ne vennero ivi scambiate le ratifiche il 2 dicembre 1904, e fu approvato con legge del 22 gennaio 1905, n. 16 (2).

**2129.** Esso è simile a quello concordato col Messico, e contiene nell'art. 4 la dichiarazione della protezione reciproca degli autori dei due paesi e la clausola della Nazione più favorita.

**2130.** *Trattato di amicizia col Nicaragua, del* 25 *gennaio* 1906.

Conchiuso a Managua il 25 gennaio 1906, le ratifiche ne furono scambiate a Parigi e fu approvato in Italia con legge 21 ottobre 1906, n. 568 (3).

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 124 e seguenti.
(2) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 72.
(3) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 73 e seguenti.

**2131.** L'art. 18 dispone: « I cittadini di ciascuno dei due Stati contraenti godranno nel territorio dell'altro, per tutto ciò che concerne la proprietà... delle opere letterarie ed artistiche, gli stessi diritti che le leggi dell'altro Stato accordano ai nazionali... Le opere artistiche e letterarie poste sotto la protezione delle leggi nello Stato di origine, saranno considerate riservate anche nell'altro Stato, senza che sia richiesto l'adempimento delle formalità prescritte dalle leggi di questo Stato ». L'art. 19 concede ai cittadini dell'una e dell'altra parte libero accesso ai Tribunali di giustizia per far valere o difendere i loro diritti, senza alcuna condizione, restrizione o tassa, all'infuori di quelle imposte ai nazionali. Esso inoltre riconosce il diritto di eleggere i proprî difensori, e di assistere a tutti gli atti del giudizio, e li ammette al beneficio della gratuita clientela, quando ricorrono le condizioni richieste per i nazionali. Infine l'art. 27 stabilisce la durata del Trattato in dieci anni, prorogabile di anno in anno, e fino a dodici mesi dopo la sua denuncia.

**2132.** *Scambio di note col Portogallo, del* 12 *aprile* 1906 (1).

Il 12 maggio 1906, il Ministro degli affari esteri del Portogallo indirizzò una nota al Ministro del Re d'Italia in Lisbona, con la quale dichiarava che « agli autori italiani di opere pubblicate in questo Regno (Portogallo) o in altro Stato, sarà riconosciuto in Portogallo e nei suoi dominî il diritto di proprietà letteraria ed artistica, alle stesse condizioni a cui la legislazione portoghese riconosce tale diritto agli autori portoghesi di opere pubblicate in Portogallo o all'estero, purchè a questi sia riconosciuto in Italia ugual diritto alle medesime condizioni a cui la legislazione italiana lo riconosce ai nazionali, dovendo, pertanto, intendersi che, dagli effetti della dichiarazione risultante dalla presente nota e da quella che V. E. m'indirizzerà, accettando, saranno esclusi i diritti quesiti ». Eguale dichiarazione faceva, nei medesimi termini, il Ministro italiano, e così tra i due paesi si stabiliva il sistema della protezione reciproca dei diritti di autore, cui è stata data in Italia piena ed intera esecuzione, col Regio decreto 16 settembre 1906, n. 589.

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 129 e seguenti.

**2133.** *Convenzione con la Rumania, del* 5 *dicembre* 1906 (1).

Conchiusa a Bucarest il 5 dicembre 1906, ed ivi ratificata il 1° aprile 1907, è stata resa esecutoria in Italia, con Regio decreto 1° aprile 1907, n. 139.

**2134.** L'art. 1° della Convenzione prescrive: « Gli autori di opere pubblicate per la prima volta rispettivamente in Italia e in Rumania, dal momento che avranno adempiute le formalità necessarie nei loro paesi di origine, godranno, in ciò che concerne la protezione della proprietà letteraria ed artistica, di tutti i diritti accordati ai nazionali dalle leggi rispettive.

« Tuttavia la durata della protezione così accordata in Rumania alle opere degli autori italiani, e in Italia alle opere degli autori rumeni, non potrà eccedere la durata, che è ad esse accordata dalle leggi del paese d'origine ».

Fu anche stabilito che la Convenzione dovrà restare in vigore fino al 31 dicembre 1917, e, se non sarà denunziata dodici mesi prima, rimarrà in vigore fino allo spirare di un anno dalla denunzia.

**2135.** *Trattato di amicizia con la Repubblica di San Marino, del* 28 *giugno* 1907.

Esso fu conchiuso a Firenze il 28 giugno 1898; venne ivi ratificato il 31 luglio dello stesso anno, ed è stato reso esecutorio in Italia, con la legge 11 agosto 1897, n. 378.

**2136.** Con l'art. 41 di tale Trattato si dichiara che la Repubblica, aderendo pienamente ai principî del Regno d'Italia rispetto ai diritti degli autori delle opere dell'ingegno e dell'arte, assume l'obbligo di impedire nel suo territorio ogni illecita riproduzione o contraffazione delle opere dell'ingegno e dell'arte, prodotte nel Regno medesimo e nel medesimo protette. Con l'art. 42 si stabilisce lo stesso per la proprietà industriale. E infine con l'art. 43 si prescrive, che gli obblighi contratti dalla Repubblica di San Marino con gli articoli 41 e 42 sono comuni al Regno d'Italia verso la Repubblica a riguardo dei diritti di proprietà letteraria,

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 51 e seguenti.

artistica e industriale, che siano legalmente protetti nel territorio della Repubblica.

La durata del Trattato è stata fissata in dieci anni dallo scambio delle ratifiche, ed è prorogabile di anno in anno fino alla denuncia, che dovrà essere notificata 6 mesi prima della scadenza.

### 2137. *Convenzione con la Germania, del 9 novembre* 1907 (1).

Conchiusa a Roma il 9 novembre 1907, vennero ivi scambiate le ratifiche il 25 febbraio 1908. Fu quindi approvata con R. decreto 22 marzo 1908, n. 71, con dichiarazione che avrebbe avuto effetto, fino al termine di un anno dalla sua denunzia.

**2138.** Non si può disconoscere alla Germania il merito di avere iniziato la revisione dei Trattati particolari, raccomandata dalla Convenzione di Berna (2), nello intento di rendere più agevole la risoluzione di ciò che rimane in vigore dei Trattati particolari, tra paesi appartenenti alla Unione internazionale. Ecco perchè, nell'art. 1° della Convenzione 9 novembre 1907, si dichiara abrogata espressamente quella del 20 giugno 1884.

**2139.** L'art. 2 del Trattato sancisce che « allo scopo di completare le stipulazioni della Convenzione di Berna, del 9 settembre 1886, che riguarda la formazione di una Unione internazionale per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, ed in conformità ai termini dell'Atto addizionale e della Dichiarazione di Parigi del 4 maggio 1896, le due Alte Parti contraenti hanno convenuto sulle disposizioni seguenti:

§ 1. « Gli autori delle opere pubblicate per la prima volta nel territorio di una delle due Parti contraenti, godranno, nel territorio dell'altra Parte, per tutta la durata del loro diritto sull'opera originale, del diritto esclusivo di tradurre le loro opere o di permetterne la traduzione, senza

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 121 e seguenti.

(2) Chi avrebbe potuto sospettare che la Germania si sarebbe poi disonorata, provocando la guerra europea, conducendola nella forma più feroce e barbara!

che sia necessario che l'autore abbia fatto uso del suo diritto esclusivo di traduzione, nel periodo di dieci anni previsti dall'art. 5 della Convenzione di Berna.

§ 2. « Gli autori delle opere pubblicate per la prima volta nel territorio di una delle due Parti contraenti sono protetti, nel territorio dell'altra Parte, contro l'esecuzione in pubblico delle loro opere musicali, quand'anche non ne abbiano espressamente interdetta l'esecuzione sul titolo od in testa dell'opera ».

**2140.** L'art. 3 regola la materia della retroattività, disponendo che « la presente Convenzione sarà parimente applicata alle opere già esistenti, purchè al momento in cui entrerà in vigore, esse non siano ancora cadute nel pubblico dominio nel loro paese di origine.

« Tuttavia se, prima che questa Convenzione sia entrata in vigore, una traduzione, intera o parziale, sia già comparsa, lecitamente, il diritto del traduttore di riprodurre, diffondere e far rappresentare questa traduzione resterà intatto. Lo stesso diritto è garentito al traduttore, anche nel caso che una traduzione sia pubblicata nel corso di un anno dall'entrata in vigore della presente Convenzione, e che, al momento della sua entrata in vigore, l'autore dell'opera originale non fosse protetto contro la traduzione.

« Dal momento nel quale la presente Convenzione sarà entrata in vigore, la protezione sarà assicurata ad un'opera musicale già pubblicata, quand'anche fino a quel momento essa non fosse stata protetta contro la esecuzione pubblica, per mancanza di un espresso divieto. Tuttavia l'esecuzione pubblica di un'opera di tal natura potrà avere luogo senza il consenso dell'autore, se gli esecutori si serviranno di partizioni o di pezzi di musica, che non portino la menzione di interdizione, e che avessero già posseduto prima dell'entrata in vigore della presente Convenzione ».

**2141.** L'art. 4 accorda agli autori tedeschi la tutela preventiva delle opere adatte a pubblico spettacolo, previa dichiarazione analoga a quella richiesta per gli italiani.

**2142.** L'art. 5 dichiara, che il godimento dei diritti riconosciuti agli autori, che hanno pubblicato le loro opere per la prima volta nel territorio di una delle due Parti contraenti, *non sarà subordinato*, avanti ai Tribunali dell'altra Parte,

*alla dimostrazione di avere adempiuto* ad una qualsiasi formalità. In tal modo il Trattato suddetto accoglieva quella riforma radicale, che in seguito fu attuata dall'Atto di Berlino nel 1908.

**2143**. L'art. 6 stabilisce la clausola della Nazione più favorita.

**2144**. L'art. 7 estende il beneficio della Convenzione alle opere fotografiche ed a quelle ottenute con procedimenti analoghi.

**2145**. Come si vede, questa Convenzione aveva attuato parecchi rilevanti progressi in materia di protezione di opere letterarie ed artistiche, spianando la via alla Conferenza di Berlino, i cui risultati sono già noti, e con la quale è inutile oramai istituire raffronti.

Ma tale Trattato nuoceva agli interessi italiani, per la fatta assimilazione della traduzione agli altri diritti spettanti all'autore, senza bisogno che questi ne avesse fatto uso, nel periodo di dieci anni previsti dall'art. 5 della Convenzione di Berna.

**2146**. Bene perciò ha fatto il nostro Governo a denunciare il Trattato italo-tedesco, il 23 aprile 1916 (1). Epperò dal 23 aprile 1917, rimarremo vincolati con la Germania dall'Atto di Berlino 1908, con le due note riserve da parte dell'Italia. È infatti riconosciuto, in diritto internazionale, il principio, che la denuncia di un Trattato non importa necessariamente denuncia di tutti i Trattati esistenti tra le due Nazioni, in merito allo stesso oggetto.

**2147**. *Scambio di note tra l'Italia e gli Stati Uniti di America.*

Si è già parlato dello spirito della legislazione degli Stati Uniti (2). Basta aggiungere che, per potere ottenere il beneficio concesso dall'art. 13 del Copyrigh Act, 3 marzo 1891, il 28 ottobre 1892, il Ministro d'Italia a Washington,

---

(1) Se ne legge la comunicazione ministeriale, nella *Gazzetta Ufficiale*, del 13 giugno 1913, n. 138.

Cfr. al riguardo il mio studio: *La denuncia della Convenzione italo-germanica del 9 novembre* 1907 (*Il giornale della Libreria*, 1916, 227).

(2) Cfr. n. 1869, pag. 633 e seguenti.

assicurando formalmente che, per la nostra legge, i sudditi degli Stati Uniti godevano in Italia sostanzialmente gli stessi diritti degli Italiani, chiese che il Presidente della Confederazione emanasse il prescritto Decreto. E nello stesso giorno il sottosegretario di Stato della Confederazione assicurava che il Presidente avrebbe subito emanato il Decreto, che infatti porta la data del 31 ottobre 1892.

A seguito poi della nuova legge 4 marzo 1909, il Presidente Taft ha emanato nuovo proclama, il 9 aprile 1910, col quale ammette ai beneficî della detta legge i cittadini di sedici Stati, tra i quali l'Italia (1).

Infine, avendo l'Italia assicurata protezione legale completa ai cittadini degli Stati Uniti (2), gli autori italiani sono stati ammessi, con decreto presidenziale del 1° maggio 1915, a godere dei beneficî previsti dall'art. 1°, lett. *e*, della legge 4 marzo 1909, in merito al controllo degli strumenti di musica meccanica (3).

---

(1) Cfr. *Convenzioni e Trattati*, pag. 135 e seguenti.

(2) Decreto luogotenenziale, del 30 maggio 1915.

(3) Cfr. la corrispondenza interceduta tra Bryan e Macchi di Cellere, nel *Droit d'auteur*, 1915, 112 e seguenti.

# INDICE-SOMMARIO

## CAPITOLO VII.

## Esercizio della proprietà intellettuale da parte dell'autore e dei suoi eredi.

### TITOLO I.

### Esercizio della proprietà intellettuale da parte dell'autore.

#### SEZIONE I.

#### *Nozioni preliminari.*



#### SEZIONE II.

#### *Diritti personali.*

## TITOLO II.

## Trapasso della proprietà intellettuale negli eredi dell'autore.

## TITOLO III.

**Modi di estinzione della proprietà intellettuale.**



## CAPITOLO VIII.

**Esercizio della proprietà intellettuale da parte degli aventi causa dall'autore.**

## TITOLO I.

**I singoli contratti.**

### SEZIONE I.

*Principî generali.*

SEZIONE II.

*Vendita della proprietà intellettuale.*



SEZIONE III.

*Vendita e donazione del « corpus mechanicum ».*

SEZIONE IV.

*Il contratto di edizione.*

## Sezione V.

*Il contratto di edizione improprio o irregolare.*



## Sezione VI.

*Contratto di rappresentazione o di esecuzione.*

## Sezione VII.

### *Il contratto di licenza.*

SEZIONE XI.

*Il contratto di pegno.*



SEZIONE XII.

*Il contratto di recensione.*



TITOLO II.

**I diritti dei creditori degli autori.**

## CAPITOLO IX.

## Tutela giuridica della proprietà intellettuale.

### TITOLO I.

### Principî generali.

## TITOLO II.

## Tutela generica della proprietà intellettuale.

---

### Sezione I.

### *Azioni spettanti all'autore prima della pubblicazione dell'opera.*

SEZIONE II.

*Azioni a tutela dei diritti personali dell'autore.*

SEZIONE III.

*Concorrenza illecita e sleale.*

SEZIONE II.

*Fatti assimilati alla contraffazione.*



SEZIONE III.

*Constatazione e repressione dei delitti di contraffazione.*

SEZIONE IV.

*Il delitto di rappresentazione abusiva.*

### Sezione V.

*Contravvenzioni in materia di proprietà intellettuale.*



## CAPITOLO X.

## Rapporti internazionali.

### TITOLO I.

### Principî generali.

## TITOLO II.

## La Convenzione di Berna.

## TITOLO III.

## Le Convenzioni americane.

---

## TITOLO IV.

## Trattati particolari.

# INDICE ALFABETICO-ANALITICO

**I numeri si riferiscono ai paragrafi dell'Opera**

(Dall' 1 al 705 appartengono al volume I, e dal 706 al 2147 al volume II).

## A

## B

## C

## D

## E

## F

## G



## H

## I

## K



## L

## M

## N

## O

## P

## Q



## R

## S

## T

## U



## V

W



Z